ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT II

# MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

## EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER ARCHITECTUR UND PLASTIK
IM QUATTROCENTO

VON

DR. FRITZ WOLFF

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1900

TEMPORA TEMPORE TEMPERA
Ex Libris
RUDOLF WITTKOWER

en den

«STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE»,

welche so wohlwollende Aufnahme gefunden haben, eröffnen wir hiermit eine neue Serie von kunstgeschichtlichen Abhandlungen unter dem Gesammttitel:

«ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES».

Ebenso wie bei den «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» wird jedes Heft einzeln käuflich sein und die Hefte ohne bestimmten Zwischenraum erscheinen.

Angebote von Arbeiten, welche in den Rahmen dieser beiden Sammlungen passen, werden stets willkommen sein.

Die Verlagsbuchhandlung.

# MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

# MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

---

## EIN BEITRAG

ZUR GESCHICHTE DER ARCHITECTUR UND PLASTIK
IM QUATTROCENTO

VON

DR. FRITZ WOLFF

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1900

MEINEN LIEBEN ELTERN

IN

IMMERWÄHRENDER DANKBARKEIT.

# VORWORT.

Was zur Rechtfertigung der Arbeit zu sagen ist, habe ich in der Einleitung zusammengestellt. Hier nur so viel, dass ich sie nicht conventioneller Weise sondern mit gutem Vorbedacht als Studie bezeichne. Mein Wunsch wäre, dass sie sich einreihe unter jene Untersuchungen, die noch vorgenommen werden mussten und müssen, ehe der Zeitpunkt gekommen ist, da Einer, alle Fäden in seiner Hand vereinigend, daran gehen kann, auf der mächtigen Grundlage, welche die Forschung besonders des letzten Jahrzehnts geschaffen hat, von neuem die Geschichte der Architectur und Plastik im Quattrocento zu schreiben.

Breslau im März 1900.

*Fritz Wolff.*

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/michelozzodibart00wolf

L'absence d'une monographie detaillée de Michelozzo est une des lacunes les plus regrettables de l'histoire de l'art italien.

Marcel Reymond: La sculpture florentine.

# I.

## EINLEITUNG. — LITERATUR UND QUELLEN. — ERSTE LEBENSJAHRE UND LEHRZEIT.

Schwer widersteht man bei der kunsthistorischen Betrachtung dem lockenden Gedanken, stets das ganze Zeitalter als von dem Hauptmeister abhängig anzusehen, die wichtigeren Kunstwerke als Glieder einer Stufenreihe aufzufassen. — Was Anton Springer mit diesen Worten constatiert, hat wenigen Kunstepochen in der Forschung so sehr geschadet, wie der Renaissance der ersten Jahrzehnte des Quattrocento.

Die 500jährige Geburtstagsfeier Donatello's hat seinen Ruhm auf eine Höhe gehoben, auf der er sich unmöglich halten konnte und von der er seit Abkühlung der grössten Begeisterung auch wieder, wenn auch nur um weniges, herabgesunken ist. Man sah in ihm das Phänomen, mit dessen Bewunderung man sich begnügen musste. Neben dem hellsten Licht sah man nur tiefsten Schatten. Einige Zeit musste erst verstreichen, ehe man die vielen Unbegreiflichkeiten und Gegensätzlichkeiten seiner Kunst zu verstehen anfing und verstehen wollte. Man wollte nicht abgehen von der Meinung, dass es neben ihm selbständige Künstler mit eigner Individualität nicht gegeben habe, dass die Farben, die die Kleineren zeigten, nur abgefärbt sein konnten von denen des ganz Grossen.

Der Bann war erst gebrochen als — man kann es sich nur aus einem starken Oppositionsgefühl erklären — zuerst der Blick sich wieder eben auf diese Kleinen, die Meister zweiten Ranges lenkte. Der richtige Weg war erst gefunden, als man auf dem Umwege über die Genossen des Künstlers diesem selbst sich zu nähern beschloss: einer der nächsten Nachbarn Donatello's, den man da fand, war Michelozzo. Mit ihm hat sich die Fachwelt seither immer und immer wieder beschäftigt, auf ihn, sein Werk und seinen Einfluss ist man oft ganz unverhofft gestossen, und alsbald stand sein Name auf einer Monographie.

Hans Stegmann [1] war es, der Michelozzo als Künstler von Eigenart zuerst begriff und ein Bild seines Wesens, des Wesens seiner Kunst zu zeichnen versuchte.

Elf Jahre sind verflossen, seit jene erste und zugleich letzte alle damals ihm zugeschriebenen Werke des Bildhauer-Architecten durchgehende Arbeit erschien und heute soll, nachdem die Hilfsmittel bedeutend verstärkt und verbessert sind, wieder der Versuch gemacht werden, der Lösung einer ganzen Reihe von Fragen näher zu kommen, die sich an diesen Namen knüpfen. Eine ganze Anzahl hervorragender Fachleute weist auf die Nothwendigkeit einer solchen detaillierten Untersuchung hin.

Um das Endziel festzulegen, das bei Abfassung vorliegender, eng umgrenzter Arbeit vorschwebte, sei vorweggenommen, dass es sich ganz und gar nicht darum handeln konnte, den Katalog der Werke zu erweitern, die die ältere oder neuere Literatur mit dem Meister in Verbindung bringt. Das Gegentheil könnte sich eher als endliches Resultat herausstellen. Vielmehr kam es einzig darauf an, ausgehend von den Kunstwerken eine der unbestimmten Gestalten vom Anfang des Quattrocento schärfer zu umranden und aus dem Dunkel zu ziehen, das die hochragendste Erscheinung der Epoche über sie wirft. Eine «Rettung» in des Wortes leidiger Bedeutung ist gewiss nicht beabsichtigt. Auch braucht sie Michelozzo nicht. Gleich zu Anfang muss jedoch gesagt werden, dass durchaus nicht alle Unternehmungen des Architecten und Bildhauers besprochen werden sollen. Vieles ist zu einer befriedigenden Lösung schon gelangt; wohl eben so vieles kann übergangen werden, weil es künstlerisch ohne Interesse ist und nur in technischer Beziehung Erwähnung verdient, Gesichtspunkte,

---

[1] Hans Stegmann: Michelozzo di Bartolommeo eine kunstgeschichtliche Studie. München 1888.

die mit dem in dieser Arbeit festgehaltenen nichts zu thun haben. Nur der Künstler Michelozzo soll hier hervortreten.

In der Literatur ist er bisher keineswegs zu seinem Recht gekommen; freilich hat ein feiner Kenner, Ernst Förster vor langen Jahren seine Eigenart gefühlt und das klar und deutlich in seiner Geschichte der italienischen Kunst (Leipzig 1872 III 69) ausgesprochen. Dann aber blieb es still von dem Meister.

Man vermuthet wohl richtig, dass die Arbeit Stegmann's hervorgegangen sein mag aus einem Gefühl der Opposition gegen den überschwenglichen Donatello-Cultus. Vielleicht in der Befürchtung, einen Künstler zweiter Ordnung, nur unverhältnissmässig aufzubauschen, ging er aber dann zu wenig in's Einzelne und hat sich auf ein Inzusammenhangsetzen der Einzelwerke zu Entwicklungsreihen nicht eingelassen. Jedoch ist von dem vorliegenden Documentenvorrath reichlicher Gebrauch gemacht. Dieser liegt auch einem Aufsatz zu Grunde, den derselbe Verfasser in einer Reihe von Lieferungen der «Architectur der Renaissance in Toscana» erscheinen liess.

Während in diesen Arbeiten doch die Absicht deutlich ist, dem Meister die Stellung in der Kunstgeschichte zu geben, die ihm zukommt, erscheint er sonst, wie gesagt, keineswegs auf dem ihm gebührenden Platz; fast überall wird er nur sehr beiläufig als Handwerker und Handlanger neben den Hauptgrössen genannt. So vor allem in der langen Reihe von Donatellofestschriften, die das Jahr 1886 und die nächste Zeit brachte. Für Semper[1] konnte er 1875 noch nicht in Betracht kommen, 1887[2] wird die Gemeinschaft Donatello's mit Michelozzo wohl ausführlicher behandelt, doch ohne dass dem letzteren künstlerische Potenz zugesprochen wird. Er ist der Mann, den Donatello braucht, um mit Ghiberti concurrieren zu können, im übrigen ein linkischer Nachahmer seines Bottegagenossen, dem er manches absehen möchte, ohne ihn doch verstehen zu können, dem er in's Handwerk pfuscht, da und dort sogar die Wirkungen verdirbt. In August Schmarsow's[3] «Donatello» erscheint der Meister nicht mehr als Untergebener, sondern neben dem grossen Bildhauer und der Autor spricht ihm «nicht nur als dem Erbauer des Palazzo Medici

---

[1] Semper: Donatello, seine Zeit und Schule. Wien 1875.

[2] Semper: Donatello's Leben und Werke. Eine Festschrift zum 500. Jubiläum seiner Geburt in Florenz. Innsbruck 1887.

[3] A. Schmarsow: Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. pag. 24 ff. Breslau 1886.

und anderer Brunellesco's neuen Stil vorbereitenden Bauten, sondern auch als Marmorbildner» das Recht auf unsere volle Aufmerksamkeit zu. Wenn er in diesen Worten auch noch unbestritten als Gefolgsmann des Erbauers der Domkuppel erscheint, so wird er doch wenigstens als Künstler recht genommen, der nicht nur in Beziehung auf Andere, sondern auch an sich einer Würdigung werth erscheint; und diese gewiss einzig richtige Auffassung tritt auch in der Behandlung der grossen Werke aus den zwanziger Jahren zu Tage.

Wir könnten noch einen weiter ausgedehnten Gang durch die Donatellobibliothek machen, hie und da einen Band aufschlagen und würden bemerken, in welch einseitiger Beleuchtung Michelozzo den Beurtheilern meist erscheint. Aber wenn wir vor den Werken selbst stehen werden, wird es uns an Gelegenheit nicht mangeln, die Literatur heranzuziehen.

Nur ein Werkchen noch sei erwähnt, in dem wir des Künstlers Namen oft begegnen, die Studie «Donatello» von Willy Pastor.[1] Ihr Verfasser ist der erste gewesen, der auf Michelozzo's selbständige Bedeutung hinwies. Stegmann hat vier Jahre vorher wohl die einzelnen Objecte betrachtet, aber der Meister erscheint bei ihm nicht als der Factor, ein fruchtbarer Keim der Renaissance, der er in Wirklichkeit war. Ihn aus unverdienter Verdunkelung gezogen zu haben, eine Ehrenrettung — nicht in des Wortes ominöser Bedeutung — versucht zu haben, ist das Verdienst dieser Arbeit und da es den Rahmen derselben gesprengt hätte, wäre der Autor intimer auf Michelozzo's Werke und Wesen eingegangen, so soll es der Zweck unserer Bemühungen sein, Pastor fortzusetzen, so weit seinen Anschauungen zu folgen thunlich ist. Wird es auch nicht immer ausgesprochen, so liegen doch an zahlreichen Stellen diese Anregungen aus Pastors Arbeit zu Grunde.

Auch die Brunelleschi-Literatur musste zu Michelozzo Stellung nehmen wollte sie ihn nicht einfach unterdrücken, wie dies früher gegenüber seiner Bedeutung als Architect häufig geschah. Auch hier sei die Erwähnung der einzelnen einschlägigen Arbeiten verschoben. Dass die Biographen des Dombaumeisters ihre Aufgabe nicht gerade darin erblicken, ihrem Helden ein zweites Talent klar an die Seite zu stellen, das mag erklärlich sein vom Standpunkt eines Verfassers, den die Bewunderung leitet; die grossen Schäden die so entstanden, sind nicht zu übersehen.

---

[1] Willy Pastor: Donatello, eine evolutionistische Studie auf kunsthistorischem Gebiet. Giessen 1892.

Ebenso sei es gestattet, der älteren Autoren vorläufig kurz zu gedenken: An erster Stelle steht wie immer Vasari, der, den Meister nach der Ausführlichkeit seines Aufsatzes über ihn zu schliessen, doch würdigte und es, wie es scheint, bei ihm an der nöthigen Genauigkeit nicht fehlen lässt. In dieser Beziehung tritt seine Michelozzo-Monographie sogar unter denen vieler anderer Künstler hervor. Das Anecdotische weicht fast ganz zurück und wo er sich ein Geschichtchen nicht versagen kann, ist es Luxus, und nicht in der Absicht hingesetzt, an Stelle von fehlenden, falsche Nachrichten zu setzen. Es ist doch gewiss nicht zweckmässig, wollte er die Renovation des Signoriapalastes rühmen, wenn er erzählt, Michelozzo sei ein ganz ähnliches Kunststück Jahre vorher in Venedig schon einmal geglückt, als er ebenso wie im Palazzo vecchio die Stützen eines Hauses erneuerte. Der Länge der Erörterungen nach ist übrigens der Schwerpunkt der Biographie unverdientermassen auf diese mehr technische Arbeit des Meisters verlegt. Der Zweck: ein bischen Selbstverherrlichung wird allerdings klar, wenn wir sehen, mit welchem Behagen der Architect Vasari von seiner neuerlichen Ausbesserung des Palazzo's im Jahre 1565 erzählt. Der bildhauerische Theil von Michelozzo's Werken ist vernachlässigt und durch falsche Taufen verwirrt, während das Wichtigste unerwähnt bleibt.

Weiterhin, zum Theil indirect, kamen in Betracht die Commentari di Lorenzo Ghiberti,[1] der Filippo Brunellesco des Antonio di Tuccio Manetti[2] sowie die betreffende Biographie bei Vasari.[3] Ferner der libro di Antonio Billi,[4] die Compilation des Anonymo Magliabechiano[5] und endlich die des Mitgliedes der Academia fiorentina Giovanni Battista Gelli,[6] der nach dem Erscheinen der ersten

---

[1] Vita di Lorenzo Ghiberti, scultore fiorentino, scritta da Giorgio Vasari con i Commentari di Lorenzo Ghiberti e con aggiunte e note ed. C. Frey, Berlin 1886.

[2] Filippo Brunelleschi di Antonio di Tuccio Manetti, herausgeg. von H. Holtzinger, Stuttgart 1887.

[3] Vasari-Milanesi II, pag. 327 ff.

[4] Il libro die Antonio Billi ed. C. Frey, Berlin 1892, pag. 48.

[5] Il codice Magliabechiano, contenerte notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo fiorentino. C. Frey, Berlin 1892, pag. 88.

[6] Nach langem Zögern hat sich der Besitzer des Manuscripts entschlossen, das 20 Blätter enthaltende Heft zu veröffentlichen: «Vite d'artisti di Giov. Batt. Gelli» Archivio storico italiano Serie V tomo XVII, Dispensa 1a del 1896 pag. 32—62. Eine Besprechung des Manuscripts als Quelle siehe Repert. f. Kunstwissenschaft 1897, pag. 23 ff.

Vasariausgabe von 1550 schrieb; den Anonimo Magliabechiano kannte er wohl, ebenso Vasari, sicher lag das Buch Billi's vor ihm.[1]

Im Uebrigen werden die zahlreichen Guiden und Beschreibungen der Stadt und des contado von Florenz[2] benutzt, die sich ohne Ausnahme als von Vasari abhängig erweisen. Was ihnen die Hauptsache sein musste, das Streben, dem Fremden die Wunder der Stadt auf angenehme und unterhaltende Weise vorzuführen, ferner ihre Vielwisserei auf der einen und Lückenhaftigkeit auf der anderen Seite, endlich die Neigung, der Anecdote bis ins Ungemessene Raum zu geben, hat ihre Eignung zu quellenmässiger Verwendung nicht erhöht.

Selbstverständlich ist es, dass auch die vorliegende Arbeit sich der sicheren Führung des «Cicerone» anvertraut, der in der neuesten Auflage benutzt werden konnte.[3]

---

Ueber den Lebenslauf Michelozzo's berichten uns die Documente und sonstigen Quellen nicht viel, die eigentlichen festen Punkte in demselben bilden für uns seine Werke; aus ihren Entstehungsdaten und Aufstellungsarten könnten wir am leichtesten auf die äusseren Schicksale des Meisters zurückschliessen. Soweit Einzelheiten bekannt sind, stehen sie Stegmann's Arbeit in einem eigenen Capitel voran.[4]

Uns wird die Betrachtung der Werke in historischer Reihenfolge Gelegenheit geben, auf einzelne Begebenheiten hinzuweisen, denn die dürftigen Nachrichten können zu einer psychologischen Erkenntniss seiner Kunst nicht als Unterlage dienen.

Bartolomeo di Gherardo, der Vater unsres Meisters, stammte aus Burgund, übte in Florenz das Schneiderhandwerk aus und seine Eintragung als Bürger der Stadt erfolgte am 9. April 1376.[5] Im Jahre

---

[1] Er hat z. B. einen Fehler des Anonimo vermieden indem er aus Billi besser wusste, dass nicht «a Perugia si fece una roccha» nach Michelozzo's Plan, wohl aber mit Wahrscheinlichkeit «a Rangia (Ragusa).

[2] Bocchi-Cinelli: Bellezze di Firenze 1677. F. Fantozzi: Nuova Guida overo descrizione storico-artistico critica di Firenze, 1844. Carocci: Idintori di Firenze 1881 u. A. m.

[3] 7. Auflage, 1898.

[4] a. a. O., pag. 6 ff.

[5] Archivio centrale di Stato: libro delle Provisioni del Consiglio maggiore della Repubblica del 1376.

1396, nach andrer Version 1397 wurde ihm sein Sohn Michelozzo geboren.[1]

Dass der Vater seinem Sohn eine Schulbildung hatte angedeihen lassen, geht daraus hervor, dass die an die Steuerverwaltung gerichteten Vermögensausweise von Michelozzo stets selbst geschrieben und unterzeichnet sind; auch sonst sind mehrere Contracte mit seinem Namenszug vorhanden. Auf Grund dieser Unterschriften hat Stegmann ihm auch wieder zu seinem richtigen Namen verholfen, indem er nachwies, dass sich der Meister nach alter Sitte nur als Sohn seines Vaters bezeichnete und also mit seinem vollen Namen Michelozzo di Bartolomeo di Gherardo Borgognone hiess,[2] und dass erst sein Sohn Niccolo sich in der Denuncia 1480 den Familiennamen Michelozzo beilegte.

Von der ersten Jugendzeit ist natürlich nichts überliefert, ebenso wenig vom Leben und Treiben seiner Eltern. Dass der Vater nie ein öffentliches Amt bekleidete, entsprach wohl seiner socialen Stellung und seiner kurzen Zugehörigkeit zur Bürgerschaft; wenigstens erfahren wir nichts darüber. Wie lange er lebte ist auch nicht zu constatieren. Die Mutter befand sich noch 1427 am Leben und im Hause des Sohnes. Offenbar war der Schneidermeister genöthigt, bei seinen vier Söhnen Lionardo, Jacobi, Michelozzo und Giovanni auf baldigen Gelderwerb zu sehen. Seinen Michelozzo vermochte er in der städtischen Münze unterzubringen.

Es ist nicht anders anzunehmen, als dass seine Stellung dort zunächst mehr als untergeordnet war. Seit das Jahr 1396 als Geburtsjahr gilt sieht man sich in Verlegenheit, wenn man den Namen des Kindes in dem Arbeiterverzeichniss der Münzstätten schon in der ersten Hälfte des Jahres 1410 antrifft.[3] Oder sollte unter dem da erwähnten Michelozzo — «Intagliatore ferrorum cum quibus cuduntur Monete in Zecca dicta» ein Andrer als der Unsere zu verstehen sein? Er wäre danach als Knabe von 13 oder 14 Jahren im staatlichen Betriebe be-

---

[1] In der Denunzia de' beni von 1427 (Gaye, carteggio tomo I, pag. 117 ff.) bezog Gaye die Alterszahl 36 des Bruders Zanobi auf Michelozzo und fand so 1391 als Geburtsjahr. Nach Stegmanns richtiger Deutung der neben M's. Namen stehenden Zahl kommt man zu 1396.

[2] Schon Rumohr: Ital. Forschungen II, 241 Anm. macht auf die Verschiedenheit der Benennung bei Vasari gegenüber den Urkunden aufmerksam.

[3] Nicht wie Stegmann angibt im zweiten Semester 1412 siehe Ignazio Orsini: Storia delle Monete della Repubblica fiorentina. Firenze 1760.

schäftigt gewesen und der Titel Intagliatore ferrorum ist wohl etwas volltönend für die Leistungen eines Kindes. Merkwürdigerweise führte er ihn noch unverändert, als er zum letzten Mal im Jahre 1447 in die Liste eingetragen wurde. Im ersten Halbjahre 1413 findet sich ein Michaelis Bartolomei Aurifice erwähnt, und es kann wohl als sicher gelten, dass wir ihn nur unter corrumpiertem Namen wieder vor uns haben, wie wir diesem auch sonst in veränderter Form als Michele, Michelozio, (Michelozius) begegnen. Einen Vorgesetzten unter diesem Namen zu vermuthen, dazu liegt kein Grund vor, und es geht für uns überdies bei dieser wahrscheinlichen Annahme die Nachricht hervor, dass der Anfang seiner Laufbahn derselbe war, wie der so vieler andrer Künstler des Quattrocento: Er begann als Goldschmied. Zu den Genies, die nie Geld hatten und nicht zu verdienen verstanden, zählte er offenbar nicht, und Vasari muss wohl Züge von ihm gekannt haben, die ihn ebenso als Kaufmann, wie als Künstler erscheinen liessen. Wenigstens stellt er seiner Vita ein Lob über die Sparsamkeit und den Wirthschaftssinn des Meisters voran, mit der ausdrücklichen Hinzufügung: «Il quale in questo non imito Donato suo maestro.» Wir können ihn uns demgemäss als einen Mann vorstellen, der von jung auf nicht nur einem vorgesteckten künstlerischen Ideal nachstrebte, sondern stets auch an der sicheren Stange des gesunden, rechnenden Verstandes blieb. Das Leben solcher Menschen bleibt frei vom Kampf und Aufregung im Allgemeinen und auch er scheint im Ganzen und Grossen davon verschont geblieben zu sein. Dieses Ueberlegte, das Streben, die künstlerische Form auch practisch sinnvoll zu gestalten, ist in allen seinen Werken durchzufühlen.

So gründete er, der Sohn ganz unbemittelter Eltern, sich eine sorgenfreie Existenz, war zuletzt Besitzer zweier Häuser[1] und baute seinen eignen Wein in seinem Gärtchen. Welcher Gegensatz zu Donatello, dem sein Fürst einen ähnlich idyllischen Lebensabend bereiten wollte: der alte Stürmer und Dränger war zum friedlichen Lebensgenuss nicht zu haben. Will man sich die Verschiedenheit der Beiden und ihrer Kunst klar machen, so sagt die Vergleichung solcher Züge viel.

---

[1] Es liess sich kein Anzeichen dafür auffinden, dass das Haus in Via larga «jedenfalls» wie Stegmann meint, ererbt war. Er erwarb es wohl erst mit den Erträgnissen der grossen Aufträge. Ein Haus in Popolo San Donnino Abrozi scheint er abwechselnd mit dem erstgenannten bewohnt zu haben. 1446 nennt er das in Via larga «casa per mio abitare», das andere «casa con corta e orto per mio uso».

## II.

### BEI GHIBERTI. — DIE SIENESER RELIEFS. — ERSTES ZUSAMMENTREFFEN MIT DONATELLO.

Aus der Thatsache, dass Michelozzo als Knabe in der Münze arbeitete, dass er auch das Goldschmiedehandwerk erlernte, lassen sich nur Schlüsse allgemeiner Art ziehen; Einzelheiten aus dieser Jünglingszeit, oder gar Werke sind nicht zu erweisen; in jenen Jahren wurde nur der Same gestreut. Das Eine muss man mit Gewissheit annehmen, dass der Umgang mit dem harten Material, die Genauigkeit, welche die subtile Beschäftigung in der Zecca erforderte, die Vorliebe für eine gewisse Strenge des Stils, den Sinn für die geschlossene Linie bildete. Wie den Malern, so wurde auch dem Bildhauer, dessen Hand die Kanten des Materials zu fühlen, dessen Auge sie zu sehen gewohnt war, eine vorwiegend zeichnerische, plastische Art des Sehens von diesem Handwerk mitgegeben; und dass die Zeit also in ihrer Weise von entscheidendem Einfluss blieb für die künstlerische Anschauung Michelozzo's überhaupt, ist gewiss. Ein bestimmtes Stilgefühl bemächtigte sich seiner und konnte lange in ihm latent bleiben, ehe es in reiferem Alter in seinen Werken zum Ausdruck kam.

Augenblicklich verwendbar ist eine Thatsache, von der wir aus der Denunzia von 1427 erfahren, der Urkunde, die überhaupt für die zwanziger Jahre als Hauptquelle gelten kann. Es heisst da: «Debo avere dal arte del chanbio per resto della figura di Sco Matteo quandoera compagno die Lorenzo di Bartoluccio fior. 13.»

Ein längerer Aufenthalt in der Bottega Ghiberti's ist also erwiesen, wenn man weiss, dass er an einem von dessen markantesten Werken betheiligt war.

Es lässt sich vermuthen, dass Lorenzo sich seine zahlreichen Gehilfen, die er um sich haben musste, um seine Riesenarbeit zu bewältigen, unter anderem auch aus den geschicktesten Arbeitern wählte, die ihm die Leiter der Münze empfehlen konnten, und dass er auf diese Weise die bis dahin nur handwerklich thätig gewesenen in die statuarische Kunst und Reliefplastik einführte. Nur muss man annehmen, dass die Stellung dieser Leute, die Aufgaben und Verrichtungen, zu denen er sie anstellte, nicht sehr selbständig sein konnten und auch in Bezug auf Michelozzo muss das Geltung haben. Ghiberti war ein langsamer, bedächtiger Arbeiter: zu der einen Thür des Baptisteriums nahm er sich 22 Jahre Zeit, zur zweiten 3 Jahre über ein Vierteljahrhundert und da konnte er schon alles irgend Wichtige und mehr als das selbst besorgen, ohne viel auf eine Mithilfe der Genossen abzuwälzen, was nicht rein mechanische Arbeit war. Was man bei ihm lernte, wurde ihm wohl abgeguckt, oder er liess die jungen Leute sich an kleineren Arbeiten bethätigen. Einem Begabten konnte es wohl genügen, neben dem Meister zu leben und so durch eigenes Denken sein Kunstgenosse zu werden, ohne sich die Hand führen zu lassen.

In der Auffassung des h. Matthäus, im Entwurf wird niemand eine fremde Hand neben der Ghiberti's entdecken können, auch bei misstrauischster Prüfung. Wir brauchen uns nicht länger damit aufzuhalten. Nur die Ausführung des Gusses, dem die Figur freilich einen guten Theil ihrer Wirkung mitverdankt, kann es gewesen sein, wofür Michelozzo 13 fior. zu bekommen hatte.

Hingegen hat die Erinnerung an eine Notiz,[1] die besagt, dass er an der zweiten Baptisteriumsthür «con salacio di fiorini 100 l'anno» beschäftigt war, doch Manchen zu der Annahme bewogen, Michelozzo habe in Ghiberti's Atelier eine wichtige Rolle gespielt. Dazu trug vielleicht auch bei, dass er sich ebenso «compagno di Lorenzo di Bartolo» nannte, wie er die Bezeichnung später für sein Verhältniss zu Donatello wählte.

Willy Pastor[2] meint, dass, wer rein stilistisch einmal die Entwürfe Ghiberti's verfolgen und dessen Arbeit vom Antheil seiner Mitarbeiter trennen wollte, in Bezug auf Michelozzo zu sehr interessanten

---

[1] . . . . . il 2 Gennaio 1424/25, si allogò a Lorenzo la seconda porta. Per tácere d'altri maëstri, ebbe per compagnie lavoranti in questo lavoro Tommaso e Vettorio suoi figliuoli, e Michelozzo di Bartolomeo, questo con salario di fiorini 100 l'anno. Gaye I, pag. 106, Nota zur Denunzia Ghiberti's vom 8. Juli 1427.

[2] a. a. O.

Resultaten gelangen könnte. Es sei gestattet zu bemerken, dass wir dieser Anregung im weitesten Masse gefolgt zu sein glauben, doch sind alle Versuche, ghiberteske von michelozzesken Zügen an den Portalreliefs zu scheiden, umsonst gewesen; sie müssen wohl auch immer hypothetisch bleiben. Solche etwaigen Beobachtungen müssen stets das Misstrauen erwecken, hineingesehen zu sein[1] und bleiben so besser unausgesprochen. Wirklich in Betracht kommen könnte ohnedies nur die erste Thür, da in die Zeit ihrer Fertigstellung die Anwesenheit Michelozzo's im Atelier fällt. An der zweiten kann seine Mitwirkung auch nicht vermuthet werden, weil sie sicher noch ganz in den Anfangsstadien steckte, als er Ghiberti verliess. In diesem Sinne lässt sich ein bei Milanesi abgedruckter Brief[2] deuten, den Ghiberti am 10. März 1424/25 an den operaio des Doms von Siena richtete. Er verspricht da baldige Ablieferung der bestellten Reliefs für den Taufbrunnen und führt als Entschuldigung für die Verzögerung an: «e ancora tutti miei lavoranti si partirono». Diese Erwähnung bezieht sich nur auf tüchtigere Gehilfen, die ihm fehlen mussten, worunter gewiss auch Michelozzo.

Wenn auch des Gehilfen Stellung bei Lorenzo nicht gross war, so haben wir doch Beweise dafür, dass dieser die Fähigkeiten des jungen Menschen kannte und schätzte. Vom 21. Mai 1417 ist ein Document erhalten[3] das von der «Allogazione a Lorenzo di Bartolo Ghiberti di (altre)[4] due storie pel fonte Battesimale di S. Giovanni di Siena» berichtet. Die beiden «storie» sind die Reliefs der Gefangennahme Johannis und der Taufe Christi. Ghiberti entwarf beide, musste aber auf die eigenhändige Ausführung verzichten, da er mit Arbeit überhäuft war. Michelozzo beauftragte er mit der Durchführung des Entwurfes zur Gefangennahme Johannis, die heute noch zwischen

---

[1] Marcel Reymond geht wohl mit Recht noch weiter, indem er rundheraus sagt: «Il est en effet impossible de trouver, soit dans le St. Matthieu, soit dans aucune partie des deux portes du Baptistère aucune trace de son style» — a. a. O., pag. 156.

[2] Documenti per la storia dell' arte senese. Tomo II, N° 85 I.

[3] Milanesi a. a. O., II, Nr. 61; Rumohr: Ital. Forschungen II, 357.

[4] Im Mai 1416 hatten Maestro Sano di maestro Matteo, maestri Nanni di maestro Jachomo und maestro Jachomo di Corso, detto Papi, da Firenze, die «Allogazione della fonte del Battesimo» übernommen. Milanesi a. a. O., II, Nr. 48. Am 16. April 1417 erfolgt die «Allogazione di due storie pel fonte battesimale di S. Giovanni a maestro Giacomo della Quercia, di altre due storie pel detto fonte a Turino di Sano e Giovanni suo figlinolo, orafi».

den Figuren der Fede und Sperenza zu sehen ist. In diesem einen Fall scheint der Entwurf des Meisters, den er dem Gehilfen gab, weniger durchgearbeitet gewesen zu sein, der eigenen Initiative mehr überlassen zu haben, und das ist ihm streng genommen nicht zugute gekommen. Zwar zeigt das Relief durchaus den Charakter von Ghiberti's Arbeiten, in den Gestalten, in denen frische Energie und lebendige Bewegung einen harten Kampf haben mit des Künstlers Neigung zum zarten, freundlichen, zum stillen Ausdruck; in den bogenfaltigen Gewändern, ebenso in der Behandlung des Reliefs, besonders der Art, wie die Bildfläche stark angegriffen ist. Aber der Eindruck ist nicht ganz erfreulich, nicht befriedigend, jedenfalls nicht der, den eigenhändige Stücke machen. Die Figuren sind so stark vom Hintergrund gelöst, dass es scheint, als hätten sie ein sehr künstliches Balancieren nöthig, um sich im Rahmen zu halten und nicht nach vorn heraus zu stürzen. Bei einigen hat man direct den Eindruck, als drängten sie in dieser Befürchtung nach hinten. Diese Unsicherheit im Hinstellen der Körper, das Abnehmen der Reliefstücke geht viel plötzlicher, viel unvermittelter, ganz und gar nicht mit der von Ghiberti selbst hergewohnten Feinheit über. Alles das verräth den Anfänger, der dem Lehrer schon viel abgesehen hat, vor Allem natürlich die Formensprache in ihren elementaren Ausdrücken, aber es fehlt noch an allen Enden. Im Ganzen jedoch sieht man, dass Ghiberti keinen Unwürdigen sich ausgesucht hatte, und besonders der Guss mit den feinen Ciselierungen besticht sehr.

Man hat immer wieder die Frage gestellt, was endlich Michelozzo bewogen haben kann, von Ghiberti sich zu trennen und zu Donatello zu gehen. Weit hergeholte Gründe können da nicht aufklären: Ghiberti selbst war es, der den nächsten Anlass bot, indem er seinen Gehilfen am Sieneser Taufbrunnen beschäftigte, an dem auch Donatello Arbeit hatte. Bald finden wir ihre Namen vereinigt an der Entstehung einer der Relieftafeln, zusammen mit dem des Jacopo della Quercia.[1] Anfangs von letzterem allein übernommen [2] wurde die Darstellung des Tanzes der Salome von ihm im Stich gelassen und Donatello wurde mit der Beendigung beauftragt, nachdem Jacopo mit einer Summe abgefunden war. Mit Recht wurde diese Tafel jüngst die beste Er-

---

[1] Lettera di Donato detto Donatello e di Michele di Bartolomeo detto Michelozzo, intagliatori da Firenze, all' operaio del Duomo di Siena, abgedruckt bei Milanesi a. a. O., II, 94, vom 9. Mai 1427.

[2] Milanesi a. a. O., II, 94, Nota.

zählung des Jahrhunderts genannt[1] und es muss nur für doppelt merkwürdig genommen werden, dass aus der Feder dreier Autoren dieses Ganze hervorging. Es heisst, einen grossen Genuss zerstören, wenn man daran geht, die Nähte aufzudecken und durch näheres Zusehen den Antheil der Meister zu sondern.

In einer geräumigen Halle mit grossen Bogenfenstern, die einen Blick in einen zweiten Raum und weiter durch ebensolche Fenster in das Gemach der Herodias und eine Treppenanlage eröffnen, ist quer vor dem Beschauer an der Rückwand eine lange Tafel aufgeschlagen; an ihr sitzt an der linken Schmalseite der König, an der Wandseite sitzen zwei Gäste. Vor dem Herrscher ist der gewappnete Knecht niedergekniet, der das Haupt des hingerichteten Täufers darbietet. Furchtbar ist die Wirkung des Anblicks auf die Anwesenden. Rechts im Saale des Königs Töchterlein in einem engen Kreis von Zuschauern, noch immer tanzend, aber es ist nur noch mechanische Bewegung im sinnverwirrenden Schrecken: Ihr Blick ist auf den grausigen Inhalt der Schüssel geheftet. Der König weicht zurück auf seinen Sitz, die Hände mit den gespreizten Fingern in Schrecken und Ekel dicht an den Leib gezogen, als fürchte er, der Knecht werde ihm den Teller in die Hand geben. Der eine der Gäste spricht vorwurfsvoll auf den allzu nachgiebigen Vater ein, der andere, obwohl weit genug entfernt von der Ursache des allgemeinen Entsetzens, drängt noch weiter fort, und wenn er auch die Hand vor das rechte Auge geschlagen hat, mit dem weit aufgerissenen linken starrt er wie versteinert auf das Haupt. Zwei Kinder, die spielend vor dem König auf dem Boden sassen, flüchten eilig nach links hinaus. Der furchtbare Gehalt dieses Augenblicks, gemischt aus dem nervenlähmenden Entsetzen über den plötzlichen Anblick und der gleichsam gefrorenen Heiterkeit des verflossenen Moments ist in einfach meisterhafter Weise wiedergegeben.

Hat man das Stück auch hundertmal gesehen, durch Zergliederung den Blick aufs Ganze sich zerstört, — immer wieder erlebt der Beschauer mit den Personen der Scene den kalten Schrecken, der auf die Brust fällt, wie beim Nicken des Comthur.

Im zweiten Raum dahinter steht der Musikant, der von der jähen Unterbrechung nichts ahnt und ruhig sein Stücklein zu Ende bringt, nach dessen Takt die Prinzessin sich drehte.

So hebt sich der dargestellte Moment nicht nur räumlich, sondern

---

[1] Wölfflin: Die class. Kunst, München 1899, pag. 11.

auch in der Stimmung und inhaltlich in schneidendem Contrast von der vorangegangenen heiteren Tanzscene ab. Der Mann steht da in scharfem Profil eben so wie zwei andere in seinem Rücken, stiernackige Kerle. Im letzten Gemach dahinter sitzt Herodias mit einer Dienerin und der Knabe trägt den Kopf ihres Opfers von links herein.

Den Stand festzustellen, in dem Donatello die Arbeit vorfand, ist heut nicht leicht. Es ist, als hätte man eine Probe machen sollen, was dabei herauskomme, wenn die verschiedenen Elemente der toskanischen Plastik sich vereinigten. Eins ist sicher für Jeden, der je unter dem Eindruck des Werkes gestanden hat: die Idee, der Funke, der das Imponderabile des Inhalts zur Entzündung bringt, ist einem Kopf entsprungen. Sehen wir uns unter den Werken dessen um, der es zuerst unter den Händen hatte, des Jacopo della Quercia, da finden wir sogleich ein Stück, das dem unsrigen in hohem Grade verwandt ist in der Intensität des Ausdrucks: die Verkündigung des Engels an Johannis, durch wenige Felder von der Salometafel am Taufbrunnen getrennt. Was Quercia als Stimmungsbildner war, und zwar nicht in breiter Darlegung, sondern mit äusserster Beschränkung auf das Nöthigste, wie er es verstand, den Blitz einschlagen zu lassen, das zeigt dieses Relief. Und ohne alle weiteren Umschweife kommt man also zu dem Schluss, dass er seinen Entwurf ziemlich vorgeschritten an Donatello übergab, so dass solche Feinheiten, dieser letzte intime Ausdruck schon darin lagen. An diesem Fall wird es klar, dass nicht erst das Cinquecento des Affectausdruckes Herr war. Frühe Vorgänger der Kunst des 16. Jahrhunderts haben Gleiches versucht und erreicht, und nicht durch die Geste, sondern durch den Ausdruck tieferfasster Seelenvorgänge.

Geht man auf's Einzelne ein, so geräth man immer mehr in den Widerstreit der durcheinandergehenden, ineinandergreifenden Züge der einzelnen Meister.

Mit Recht hat Pastor — um vorn am Bildrand zu beginnen — auf den ghibertesken Character der Salome wie ihrer Zuschauer aufmerksam gemacht. «Betrachten wir», heisst es da, «zunächst die schönste Figur der tanzenden Salome. Ein Renaissancetypus wie die Kappadocische Königstochter (vom Relief am Sockel des St. Georg von Orsanmichele) mag ihre Gestalt in der Anlage der Hand Donatello's entsprossen sein, ausgeführt aber hat sie der Genosse des Ghiberti.» Eine solche Weichheit, ein solcher Schwung der Linienführung begegnet uns bei Donatello nirgends, selbst in der Anunziata nicht. Man kann, wie gesagt, nur ganz und gar zustimmen, wenn Pastor

die Figuren sondern und ihren auf Ghiberti weisenden Character betont. Dann muss man aber auch noch einen Schritt weiter gehen und zugeben, dass sie überhaupt Eigenthum des Michelozzo sind, denn nicht ein deutlich donatellischer Zug zeigt sich in ihnen. Besonders ist ein Vergleich mit der Kappadocischen Königstochter unmöglich. Wenn wir in jener Figur Donatello einen Schritt nach der weicheren Kunst Lorenzo Ghiberti's hinthun sehen, so ist nicht mehr als ein Experiment darin zu erblicken, das nicht zum besten gelungen ist.

In dieser Concession an die Art des Rivalen liegt entschieden ein Aufgeben der Eigenart Donatello's für diesen einzelnen Fall. Immerhin wäre es also möglich, dass man hier einen zweiten solchen Fall wider seinen Wunsch vor sich hätte. — Das ist nun nicht so. Die weiche, oder weichliche, in der Bewegung unsicher gegebene Prinzessin des Sockelreliefs hält ganz und gar keinen Vergleich aus mit der Salome, die ganz Leben ist, in der nicht abzustreitender, nicht wie ein Kleid übergezogener, sondern in Fleisch und Blut übergegangener Ghibertistil steckt. Nur ein begabter Schüler desselben kann nicht allein der ausführende, vielmehr auch der erfindende Künstler gewesen sein. Man könnte direct auf die Eltern und Geschwister der schönen Tänzerin an den Baptisteriumsthüren weisen, auf diese Mädchen und Knaben, die ganz Feingefühl, dabei ganz Bewegung sind, die so graziös, ohne Pose zu stehen wissen, sich so lebhaft und doch gehalten im Schreiten zeigen. Die Bewegung des Kleides allein in seinen parallelen Querfalten, die das Auf und Nieder, das Vor- und Rückwärts des Tanzes schön begleiten, zeigt, dass alles dies einer Phantasie nicht entspringen konnte, die zwar das Grosse, Uebermächtige, das Trotzigste im St. Georg schon geboren, in der sich aber von Lieblichkeit und zarter Anmuth nichts gezeigt hatte. Es wäre eines der Räthsel mehr, die Donatello aufgibt, wenn man ihn als den Urheber dieser Gruppe ansehen wollte. Die Zuschauer, die die Arme einander um den Nacken geschlungen haben und aneinander gedrängt die Tanzende dicht umstehen, waren jedenfalls im Entwurf Quercia's vorgesehen; denn ihre Ruhe, ihr Vertieftsein in den vollen Anblick des Mädchens, während das Entsetzen dicht neben ihnen die Anderen im Saale schon gepackt hat, ist als Contrastwirkung ein wesentlicher, künstlerisch vielleicht der feinste Träger. Im Character stimmen sie mit der Figur der Salome selbst zusammen, und man wäre geneigt anzunehmen, dass gerade durch die ernste, weiche Linie, die durch Michelozzo's Hand in diesen Theil des Reliefs kam, der beabsichtigte Effect noch gesteigert wurde,

wenn man die scharfconturierten Gestalten der linken Hälfte, den König und die Gäste sieht.

Weiter lässt sich vermuthen, was von der Arbeit auf Donatello's Conto zu setzen ist. Vor allem scheint er das Realistische der Darstellung mit seiner kräftigen Hand noch unterstrichen zu haben, was am deutlichsten in der Gestalt des Königs und des zweiten Gastes wirkt. Sie sind in den Gesten derber, im Ausdruck lauter, als sonst Quercia. Man könnte sich denken, dass Herodes einen Schrei ausstösst, eine Vorstellung, die wohl ganz im Gegensatz zu Jacopo's Art steht.

Für Donatello muss man ausserdem das Genremässige in Anspruch nehmen, das in der Schilderung der Tafel, sowie in den Figuren der flüchtenden Kinder sich ausspricht. Pastor meint zwar auch in letzteren Michelozzo zu erblicken, aber diese Bereicherung des ersten Entwurfes — in dem gewiss knappen Plan Quercia's lagen sie sicher nicht — ist ganz Donatello. Es wäre das der erste Fall der Anwendung der Puttenkinder bei ihm, und wenn diese Wesen hier noch als Menschenkinder erscheinen, so kann man sich vorstellen, wie er in Weiterentwicklung dieses Motivs über den Eros der Antike hinaus der Vater des eigentlichen Renaissanceputto's wurde. Es wird sich bald die Gelegenheit ergeben noch ausführlicher darzulegen, warum wir hier an Michelozzo nicht glauben können. Die Römertypen des einen Gastes und der Figuren im zweiten Raum kann man mit Professor Schmarsow nur zu Quercia in Verbindung bringen und auch Cornelius glaubt hier nicht an Donatello. Den bogigen Nasenansatz, die geraden, starken Brauen zeigen ebenso auch die Gestalten auf der Verkündigung an Zacharias, zum Ueberfluss finden sie sich auch an den Quercia zugehörenden Prophetenstatuen am Oberbau des Taufbrunnens. Dass man sich Münzen als Vorbilder zu denken hat, ist richtig, wenigstens lassen die oft etwas forcierte Profilstellung der Figuren, die alten, starren Imperatorenmasken darauf schliessen. Mit der Fläche, in der diese Köpfe stehen, hatte, wie wir meinen, Quercia's Entwurf sein Ende. Nur sie wurden hinter den Bogenfenstern sichtbar und standen gegen die leere Fläche. Die einfache Disposition, die Quercia's Anschauung ganz entsprach, genügte dann den neuen Bearbeitern nicht mehr, sie wünschten die Bildfläche noch weiter auszunützen. Eine Vertiefung der Perspective durch Architectur, welche sich auf die grösste Einfachheit beschränkt, keine Zierglieder aufweist, nur Räume andeuten und für die Herodiasscene gewähren will, führt uns auf Michelozzo. Warum an Donatello nicht gedacht werden kann, die Gründe dafür müssen später klar werden.

Aber auch, wenn sich bei Quercia Analogieen finden würden, wäre er als Erfinder des Hintergrundes nicht zu denken, weil derselbe gegen die Vordergrundscene einem anderen Augenpunkt folgt. Ein solcher Fehler wäre Quercia nicht zuzutrauen. Wie schon erwähnt, zeigen die Köpfe des letzten Grundes in ihrer Zartheit und Feinheit und doch ganz klaren Durchführung Donatello's Hand.

Dieses Relief hat den Gang der Untersuchung länger als gebührend aufgehalten und es wurde auch in mancher Hinsicht behandelt, die mit Michelozzo nichts zu thun hat. Die Betrachtung der Salomegruppe selbst, sowie die Erwähnung des Architecturhintergrundes hätte genügt. Allein man möge das Hineinziehen von nicht dazugehörigem entschuldigen. Es sollte gezeigt werden, wie Donatello und Michelozzo sich fanden, dann auch, dass verschiedene Hände nebeneinander an einem Stück arbeiteten, in einer Weise, wie wir es uns heut gar nicht mehr vorstellen können. Wenn jetzt darangegangen wird, die gemeinsamen Werke der Beiden zu behandeln, so wird mit Recht noch oft der Einwand erhoben werden: «Ist denn das möglich, dass Einer dieses, der Andere jenes machte, dass mitten unter Statuen des Einen, ein Relief vom Anderen angebracht ist?» Es scheint, dass aus diesen Zweifeln heraus das Märchen entstanden ist, alles Wichtige sei von Donatello, alles Nebensächliche und das Schlechte von Michelozzo.

Heute ist es vielleicht gar nicht mehr möglich, sich von diesem eigenthümlichen Zusammenarbeiten der Meister ein richtiges Bild zu machen. Umso fester muss man sich an stilistische Argumente halten und sich genügen lassen, vor einer Merkwürdigkeit zu stehen, die heute nicht mehr möglich wäre. Zugleich ist, wie schon gesagt, mit diesem Relief auch erkärt, wie die beiden Künstler zusammen kamen.

Das einmalige Zusammenarbeiten hatte ein schönes Resultat, die Meister waren persönlich sich näher gebracht. Geheimnisse oder Intriguen sind wohl nicht dahinter zu suchen, wenn Michelozzo von dem «conservativen» Ghiberti sich jetzt trennte und zu dem «fortschrittlichen» Donatello überging.

Man kann sich nicht denken, dass, wie Pastor meint, «Donatello Erzbildner werden wollte und ihn das dem Michelozzo näherte, und dass Michelozzo Marmorplastiker werden wollte was ihn zu Donatello zog». Das scheint allzu retrospectiv und schematisch. Genug, es war einer der glücklichsten Fälle der gegenseitigen Ergänzung zweier Künstler unbedingt! Zweier Künstler, die die verschiedensten werthvollsten Gaben mitbrachten.

Wie Donato sein verfügbares Geld, stets in einem offenen Korbe

liegen hatte, in den jeder Gehilfe, so oft er etwas brauchte, einen Griff thun durfte, so thaten die zwei Meister, der eine seine frische, starke Naturanschauung, seinen überfliessenden Reichthum des Geistes, seine Gabe der Characterisierung, endlich auch die brillante Behandlung des Marmors, der andere seine Kenntniss der Antike, ein feines und bestimmtes Stilgefühl, Grazie und Anmuth, dabei strenges architectonisches Empfinden, sowie auch eine sichere, lange Erfahrung im Erzguss in ein gemeinsames Gefäss, und das ganze Quattrocento hat nicht aufgehört, mit vollen Händen daraus zu schöpfen in immer neuer, veränderter Mischung der Theile, um daraus die grossartigsten, monumentalsten, wie entzückend-anmuthigsten Kunstwerke zu schaffen.

## III.

## DIE JAHRE DER GEMEINSCHAFT MIT DONATELLO 1425—1433. DAS COSCIAGRAB. — DAS GRABMAL BRANCACCI. — DIE RESTE VOM DENKMAL DES BARTOLOMEO ARAGAZZI. — MADONNENRELIEFS. — DIE KANZEL VOM DOM ZU PRATO. — DER FRAGLICHE VENETIANISCHE AUFENTHALT.

Für eine Donatelloforschung, die Michelozzo ausschaltet, muss der grosse Bildhauer schlechterdings ein Räthsel bleiben. Denkt man sich die Werke der Jahre 1412—16 und die Statuen vom Campanile in einer Reihe aufgestellt, und gegenüber den David im Bargello und etwa noch die Reliefs von der Sängertribüne im Dom, so wird sie wohl Niemand, der unbelehrt und unbefangen davor hintritt, für Werke desselben Künstlers halten. Den einzigen Zugang zum Verständniss für die Wandlung eröffnet Michelozzo.

Um es kurz zu sagen: Donatello ist in den genannten frühen Arbeiten der Realist ohne gleichen vor ihm und nach ihm. Michelozzo tritt hinzu und bringt ihm sein Ideal der formalen Schönheit, das ihm selbst aus dem Studium der Antike aufgegangen war. Das ist eine Auffassung des Thatbestandes, gegen die sich die ganze Donatelloliteratur nach Kräften gewehrt hat, in Besorgniss für des grossen Plastiker's Originalität. «Diese Stiländerung dem Einfluss des mittelmässigen Michelozzo zuzuschreiben wie neuerdings geschieht, ist vollends unhaltbar»[1] sagt Semper im Hinblick auf den noch halb gothischen Täufer von 1452.[2]

---

[1] Donatello's Leben und Werke 1887. pag. 33.

[2] Es wird weiterhin von diesem Werke die Rede sein. Hier nur soviel, dass seine Stellung und seine Wichtigkeit im Werk Michelozzo's entschieden überschätzt wurde.

Schmarsow hat es ausgesprochen, und hier ist der Ort, es zu wiederholen: Dieser Einfluss muss Michelozzo zuerkannt werden. Donatello war ein Lerner, wie alle Meister der Antike auch, ebenso wie Rafael und Rubens Uebernehmer und Lerner zunächst waren und ihre Kunst schufen sie alle aus der Durchdringung des Uebernommenen mit dem Eigenen. An dieser Durchdringung hat es auch Donatello nie fehlen lassen.

Und dieser Einfluss unseres Meisters auf seinen Genossen ist umso bedeutsamer, umso höher anzuschlagen, und umso weniger zu unterdrücken, als es vor Allem der formschöne Donatello ist, der im Quattrocento Schule gemacht hat, und nicht der absolute Realist.

Von der Kraft des Letzteren ist nur eine abgeschwächte Dosis in die kommende Kunst übergegangen. Die Art des frühen Donatello ist so überwältigend, dass man von einer «Läuterung» durch Michelozzo nicht sprechen mag, aber es ist ein ungeheurer, nach dem Vorangegangenen fast unbegreiflicher Umschwung — und doch kein vollständiger. Noch oft und oft hat sich der Meister des Zuccone aufgebäumt gegen die Fesseln, die dem ursprünglichen Streben seiner Jugendjahre auferlegt waren. —

Documentarische Erwähnung geschieht Dreier, von den vier gemeinschaftlichen Unternehmungen, welche die Künstler in jenen Jahren beschäftigten, in einer Urkunde, die überhaupt für uns die vornehmste Quelle aus den zwanziger Jahren und auch zum Theil noch für den Beginn des dritten Jahrzehntes ist; in der Denunzia de' beni von 1437[1]

Es sind dies die Grabmäler Johann XXIII. im Baptisterium zu Florenz, des Cardinals Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel und des Humanisten Bartolommeo Aragazzi im Dom von Montepulciano. Die vierte Arbeit, die Aussenkanzel des Prateser Doms, können wir im ganzen Verlauf ihrer langen Entstehungszeit in den Urkunden verfolgen, die noch zahlreich vorhanden und von Cesare Guasti zusammengestellt sind. [2]

Wir wenden uns zunächst zu der Grabstätte des entthronten Papstes Johann XXIII., der im Januar des Jahres 1419 in der Arnostadt starb. [3] In seinem Testament[4] spricht er den Wunsch aus, in

---

[1] Gaye a. a. O., pag. 117 ff.

[2] Cesare Guasti: Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. Firenze 1887 siehe Anhang.

[3] Näheres über sein Leben gibt Gregorovius Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. VI, pag. 601 ff.

[4] Publiciert im Archivio storico italiano IV, 1843.

Florenz begraben zu werden: «In illa ecclesia et seu apud illam ecclesiam de qua videbitur et placebit infrascriptis esecutoribus».[1] Wann die Arbeit vergeben wurde, ist ungewiss. 1424 wie Stegmann meint, scheint zu früh zu sein. Man kann rund 1425 annehmen, denn es ist wahrscheinlich, dass damit die eigentliche Gemeinschaft der Künstler begann;[2] 1427 ist die Arbeit im Gange. — Ehe auf die Behandlung der Werke im Einzelnen eingegangen wird, ist noch einiges Weniges vorauszunehmen. Wie immer in der Geschichte von Uebergangsperioden und Stilerneuerungen, ist auch hier an eine freie Erfindung nicht zu glauben. Zwar gestattet es der Character der Arbeit nicht, in ihrem enggesteckten Rahmen auf die Herkunft, die Ableitung des Michelozzo-Donatellesken Typus des Renaissancegrabes mit der eigentlich erforderlichen Ausführlichkeit einzugehen; aber es sei gestattet, die von verschiedenen Seiten vertretene Ansicht hierher zu setzen, dass eine Ableitung aus den trecentistischen Vorläufern möglich ist. Man hat mit Recht darauf verwiesen, dass zum grossen Theil räumliche und andere Umstände es waren, die ihren Einfluss auf die neue Form der Grabmäler übten.

Was unseren speziellen Fall betrifft, das Grab Baldassare Coscia's im Baptisterium, so gibt er zum ersten Male Gelegenheit, mit dem Architecten Michelozzo bekannt zu werden. Das führt gleich mitten hinein, in eine ganze Menge von Fragen.

Wenn das Wort Frührenaissance fällt, so ist dafür zugleich das Schlagwort gegeben: Brunelleschi; Alle weiteren Fragen werden gemäss dem Wunsche zu lösen versucht, die ganze Entwicklung unter dem überwältigenden Einfluss dieses Mannes zu zeigen. Der ganze breite Riesenbau der Renaissance-Architectur wird auf den dünnen Fuss gestellt, den dieser eine grosse Name darstellt. Damit ist aber dem Ganzen zugleich ein grosser Theil des Werthes genommen, denn wie kann die Architectur für den Ausdruck eines Zeitalters gelten, wenn sie von Einem «erfunden» wurde. Dann ist sie eben nur eine Specialität, vielleicht das herrliche Werk dieses Einen, aber alle Uebrigen haben nur aus Mangel an Originalität nachgebetet, nicht aber die Stimme der Mitwelt zum Ausdruck gebracht.

---

[1] Drei derselben waren: Niccolo da Uzzano, Giovanni de' Medici und Vierius de' Guadagni.

[2] Hier sei nochmals Ghiberti's Brief vom 10. März 1425 erwähnt, mit dem Passus: «ancora tutti miei lavoranti si partirono». Milanesi a. a. O., II, Nr. 85 I.

Aber wer stemmt sich heute noch gegen die Ansicht, dass die Renaissancekunst der klarste, tiefste Ausdruck der Epoche ist, die sie geradezu versinnbildlicht. So wenig man Cultur «erfindet» so wenig «erfindet» Einer neue Kunst. Nur durch die Vorstellung, dass die Architectur der Renaissance auf dem breiten, sicheren Boden der ganzen Zeit steht, dass alle bezüglichen Factoren mitgeholfen haben, und dass zum Ende dann Einer kam, der endlich aus den Vorarbeiten, die Summe zog; nur durch diese Vorstellung kann die ganze Entwicklung klar werden. Aber wie man zu der Einsicht gekommen ist, dass eine ganze grosse Schar am Ende des 14. Jahrhunderts thätig war, um den neuen, oder vielmehr neubegriffenen Formen der Antike Eingang zu verschaffen, wie man heut immer weiter in die Kenntnis der Uebergangsmeister eindringt und davon abgekommen ist, das Jahr 1402 und den fraglichen römischen Ausflug Donatello's und Brunelleschi's als das fixe Geburtsdatum der Bewegung anzusehen, so muss man auch annehmen, dass es eine ganze Reihe tüchtiger, selbständiger Leute gab, die neben dem Letztgenannten an der Entwicklung des Stils mitarbeiteten. Die Aehnlichkeit ihrer Werke mit den seinigen ist nicht Abhängigkeit von ihm, sondern vielmehr der beste Beweis dafür, dass das Neue der zusammengefasste Ausdruck, ein in allen fliessenden Quellen der Epoche vorhandenes Element war. Wären wirklich alle Zeitgenossen Brunelleschi's seine Schüler gewesen, so könnten wir nicht den einen oder andern auf eignen Wegen suchen und finden sehen. Solchen Nachbetern ist wohl auch keine geordnete Entwickelung eigen, vielmehr wäre ihr Characteristicum gerade, dass sie sich wahllos dem Vorbild in die Arme werfen, alles Alte hinter sich lassen und für ganz abgethan und verfehlt halten. Den Namen von Uebergangsmeistern haben sie sich aber verdient, nicht als Leute, die nicht wissen was sie wollen, sondern eben als feine Künstler, die nach dem besten Ausdruck ringen, das gegebene Ausdrucksmittel aber nur dann und auch nur vorsichtig aufgeben, wenn sie ein besseres an seine Stelle setzen können.

Ein solcher Meister ist Michelozzo. In der Architectur, wie in der Plastik, in ersterer freilich nicht mit gleicher Deutlichkeit lässt sich seine Entwicklung in der Handhabung und Ausbildung der neuen Formen verfolgen: Sein Wirken als Plastiker wie er als Schüler des Ghiberti begann, dann unter den immer grösseren Einfluss der Antike gerieth und zu den Werken vom Anfang der dreissiger Jahre fortschritt, diese Entwickelung wird sich ganz deutlich an den drei Grabmälern zeigen. Weniger klar werden die Anfänge seines architecto-

nischen Wirkens werden, weil uns hier nicht im gleichen Sinne wie im bildhauerischen frühe Arbeiten vor Augen stehen. Im Nachfolgenden soll versucht werden, diese nebeneinanderlaufenden Entwickelungen des Künstlers darzuthun.

Wenn oben die Ansicht reproduciert wurde, dass es wesentlich äussere Umstände waren, die das Renaissancegrab in seinem Aufbau bedingten, so ist ein erster Beweis dafür das Cosciagrab. Zwischen zwei der an den Wänden des Baptisteriums aufgestellten Säulen war es hinein zu componieren. Auf mehrfach profilierter Basis erhebt sich ein Sockel mit Puttenköpfen und dazwischen aufgehängten Guirlanden verziert und stellt sich als ein sicheres, festes Unterglied dar.[1] Darüber ein hohes Zwischenstück, durch kannelierte Pilaster in drei Nischen getheilt, die allegorischen Gestalten Raum gewähren. Auf breiten, starken Consolen ruht darüber der Sarkophag, an dessen Vorderseite kauernde Putten eine Inschrifttafel halten; darauf steht auf prächtigen Löwenfüssen die Bahre. Auf dem darüber gebreiteten Tuch ruht der todte Papst wie in tiefem Schlaf. Ueber dieser Aufbahrung setzt sich das constructive Gerüst nach oben ruhig fort, trägt noch ein Lünettenfeld, in dem die Madonna erscheint und schliesst etwas schroff mit einfacher Attika ab. Am Gebälk, das über den Säulen an der Wand des Baptisteriums hinläuft, ist ein Ring befestigt, an dem ein nach den Säulen hin sich theilender Vorhang herabhängt.

Ueberall in Italien finden sich die Elemente des Aufbaues wie hier schon längst, wenn auch vielleicht decorativer aufgefasst und verwendet. Der Unterbau, der Sarkophag, die Figur des Todten als eines Schlafenden, der Vorhang über seinem Lager — sie kehren immer wieder, an Freigräbern wie am Wandgrab des Trecento. Oft nur einzelne von ihnen oder in bestimmter Auswahl, wobei einige Gegenden manche von ihnen bevorzugen, aber vorhanden waren sie längst, also nicht eine Erfindung des 15. Jahrhunderts. Ein bewussteres Componieren in den Raum, grössere beabsichtigte Monumentalität, ein strengeres Zurückdrängen des Ornamentalen, wo es die Wirkung des Constructiven stören müsste, das ist die Neuerung der Frührenaissance vielmehr eine Reinigung, die freilich nicht lange vorhielt, als die decorativen Meister der zweiten Hälfte des Quattrocento auftraten. Das Ornament überwucherte wieder das Tectonische.

---

[1] Pastor klagt unbegreiflicherweise über eine zu starke Betonung «nebensächlicher Glieder» wie Sockel und Unterbau.

Das Cosciatmonument hat immer Bewunderer gefunden und mit Recht, denn einen Eindruck auf den Beschauer muss es immer machen.

Für den genaueren Beobachter ist es gerade sehr anziehend, überall das Tasten und Versuchen und Abwägen des Künstlers zu bemerken, das doch noch nicht immer zum vollen Gleichgewicht führt. So sind auch viele Mängel schliesslich stehen geblieben. Der Unterbau, das heisst die Fläche mit den drei Nischen, wirkt etwas zu dünn und zu zierlich, denn die Pilaster scheinen als Träger des Darüberliegenden zu zart. Die Consolen auf denen der Sarkophag ruht, sind dagegen — zwar nicht im Verhältniss zu diesem, aber zu den Nischen und Pilastern über denen sie gerade sitzen, — zu stämmig und drücken ein wenig.

Endlich ist auch die Attika, die sich an Profilierungen gar nicht genug thun kann, missrathen und droht die Lünette mit der Madonna einzudrücken. Ueberall ist jedoch ein Meister zu merken, der einen festen Plan hat, dem die architectonischen Begriffe klar sind und der die Functionen wie die Werthscala der Glieder genau kennt. Am erfreulichsten jedoch wirkt die Freiheit, mit der er allen Regeln gegenüber steht und er ist noch weit entfernt von denen, die nichts wagten wozu sie sich nicht aus Vitruv die Bestätigung holen konnten. — Ueber den Antheil Donatello's und Michelozzo's an den Entwürfen und der Ausführung der einzelnen Theile sind die Ansichten getheilt, wie nicht bald wieder in einer ähnlichen Frage. Pro und contra Donatello, pro und contra Michelozzo hat man unzählige Argumente herbeigeschafft. Es scheint aber, dass wenn irgendwo, so hier keine Veranlassung vorliegt, sich von Vasari zu trennen, und man möchte sich vorläufig noch an seine Worte halten, die mit Bezug auf Michelozzo lauten: «perche la maggior parte fu condotta da lui.» Zunächst was das Architectonische betrifft: Eine ansehnliche Partei, nimmt Stellung zu Gunsten von Donatello's Autorschaft und damit ist eine wichtige Frage angeschnitten, nämlich die, ob Donatello architectonische Begabung zuzugestehen sei.[1]

Es sei erlaubt, gleich hier eine Beantwortung zu versuchen, und zwar mit Hinweis auf und anknüpfend an einen Aufsatz Barons von

---

[1] Wir wissen uns in diesem Punkt in Gegensatz zu Wilhelm Bode's jüngst wieder geäusserter Ansicht, (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1900 I. «Luca della Robbia» pag. 13). Diese von autoritativer Seite also vertretene Meinung hatte ich daher noch einmal zu erwägen, als die vorliegende Arbeit bereits im Satz war, konnte aber zu einem von dem obigen abweichenden Resultat nicht kommen.

Geymüller in den Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen. Weiter sei die Aeusserung im Voraus erlaubt, dass wir uns vergebens nach Belegen, ganz unzweideutigen Beweisen, für diese architectonische Begabung Donatello's umgesehen haben. Es mag zuviel gesagt sein, wenn man ihm jede Beanlagung dazu abspricht, andrerseits ist es aber ganz sicher, dass ein Mann von nur halben Talenten die Lösungen und gerade d i e s e Lösungen nicht finden konnte, welche die Grabmäler erforderten.

Als ein Argument dafür, dass Donatello als Baumeister geschätzt war, führt der erwähnte Aufsatz den Umstand an, dass Brunelleschi ihn im Jahre 1418 zum Kuppelbau des Doms heranzog.

Es scheint jedoch, dass sich andere Gründe für diesen Schritt des Baumeisters finden lassen, als der, dass er Donatello als sachliche Hilfe nöthig hatte: Die ganze Kuppelangelegenheit lässt leicht auf den wahren Grund schliessen, wenn man bedenkt, welche Intriguen da gespielt haben. Selbst die Sage hat sich jener Vorgänge bemächtigt. Als Brunelleschi endlich den Bauauftrag erhalten hatte musste es ihm seinen vielen Neidern gegenüber, die offenbar eine starke Partei bildeten, und ihm den endlichen Erfolg so schwer gemacht hatten, darauf ankommen, seine Stellung als absoluter Herrscher ein wenig constitutionell zu bemänteln. Es war also klug sich Jemand an die Seite zu stellen, der nicht unmittelbar betheiligt, aber ihm doch engbefreundet war, nämlich Donatello, wie es hiess: als «Berather»; in Wirklichkeit nur in decorativer Rolle.

Wenn andrerseits auch Ghiberti in der Folge in das Collegium trat, so ist das eine Thatsache, die obige Vermuthung nur unterstützt, denn er vor Allen war der alte Gegner Brunelleschi's und seine gewiss nicht als «Berather» aufgefasste Stelle neben jenem hatten ihm eben nur die Neider verschafft, die dem grossen Baumeister von Sta. Maria del fiore eine unbequeme Controlle geben wollten.

Im weiteren Verlauf werden auch die architectonischen Reliefhintergründe von Baron Geymüller angeführt; betreffs der einen, des Sieneser, des Tanzes der Salome sind wir schon oben zu einem abweichenden Resultat gelangt. Die Paduaner Arbeiten aber hier heranzuziehen, geht wohl kaum an. Erstens können diese späten Werke für die Zeit der Gemeinschaft Donatello's und Michelozzo's nicht unumschränkte Geltung haben, viel schwerwiegender aber ist der Umstand, dass ihre Entstehungsgeschichte höchst unklar ist. Es scheint doch, dass die Anwendung des coulissenartigen Architecturhintergrundes auf den Reliefs dort speziell lombardisch und paduanisch ist, da sie so

nachdrücklich von der Squarcioneschule aufgenommen und durchgeführt ist.

Will man sich eine Vorstellung von Donatello als Architecten machen, so muss man sich vielmehr nach einer Arbeit umsehen, die mit grösster Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeht. Ausser der Sängertribüne im Dome ist wohl das von Schmarsow wieder aufgefundene Ciborium in der Benefiziati-Capelle in St. Peter das einzige Stück. Es entstand, wie sein Entdecker annimmt, 1432, zur Zeit von Donatello's wirklich gesichertem römischen Aufenthalt und Vasari sagt davon: «Partitosi poi da Fiorenza a Roma si trasferi per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè e quelle studiando lavorò di piètra in quel tempo un tabernacolo dal Sacramento che oggidi si trova in St. Pietro.» Unter dem unmittelbaren, die ganze Entstehungszeit andauernden Eindruck der architectonischen Reste, sozusagen an der Quelle, brachte Donatello dieses Werk zustande und man kann es also getrost als einen Gradmesser seines Könnens ansehen, wenn uns versichert wird: «a Roma si trasferi per cercar d'imitare le cose degli antichi più che potè.»

Zunächst, da dieser Angelegenheit ohnedies schon grössere Ausführlichkeit gewidmet wird, die doch nur zur Klärung einer wichtigen Frage beitragen soll, sei es gestattet, Professor Schmarsow's Beschreibung hierher zu setzen:[1] «Ueber einem Gesims, das sich in drei Hauptgliederungen aus der Wand heraushebt, lagert in derselben Breite ein Sockel mit Fries in der Mitte und zwei vortretenden Postamenten an den Seiten. Aus diesen steigt hüben und drüben ein kannelierter Pilaster mit einem flach an der Wand liegenden Trabanten zur Seite, als Einrahmung des mittleren Wandfeldes auf. Bescheidene Frührenaissance-Capitelle aus korinthisierendem Blattwerk bekrönen sie und tragen ihrerseits steile Volutenconsolen, die bei den Hauptpilastern nach vorn verkröpft sind, bei den Begleitern nach aussen im Profil wieder flach an der Wand liegen. Darüber erhebt sich eine Art Attika mit breitem Mittelfeld zwischen ihren verkröpften Pilastern und mit geradem Kranzgesims das unten mit Eierstab und Zahnschnitt verziert, ein Architrav wieder den Trägern entsprechend vor und zurück springt und in längliche Rechtecke mit einem Stern im mittleren Rund gegliedert ist.»

Schon aus dieser Schilderung die dem Aufbau in allen Theilen nachgeht, empfindet man das Quälende, Unklare, Unarchitectonische

---

[1] Schmarsow: Donatello, Breslau 1886, pag. 37 ff.

des Entwurfs lebhaft heraus. Dem unglücklichen, complicierten Eindruck, durch den sich wie sich noch zeigen wird, das Werk gerade von Sachen Michelozzo's, auf's deutlichste unterscheidet, wird sich Niemand entziehen können. Der Sockel ist im Verhältniss zum Ganzen viel zu niedrig genommen, ein Beweis, dass der Meister sich der im wahrsten Sinne grundlegenden Wichtigkeit dieses Gliedes nicht bewusst war. Jener erscheint wie zusammengedrückt von den überschlanken Pilastern darüber, die das Fenster flankieren, sowie von dem ganzen Mittelbau mit dem Bildfeld. Die Consolen über den Pilastercapitellen wirken als lästige Häufung und dieser schlechte Eindruck wird durch die Tautologie erhöht, die darin liegt, dass über diesen Consolen in der Attika nochmals Pilaster aufsteigen, noch ganz besonders durch Puttengestalten markiert. Dieses Uebereinanderthürmen könnte annehmbar sein, wenn die Lösung der Verbände graciös oder originell wäre, aber gerade in diesem Punkte zeigt sich des Künstlers Unbeholfenheit. Die Attika in ihrer unmässigen Breite und Schwere allein ist uns ein Beweis dafür, dass architectonisches Gefühl zum mindesten nicht Donatello's starke Seite war. Zum Ueberfluss krönte er die Attika noch mit einem mehrgliedrigen Kranzgesims und lastete über das Ganze noch eine grosse Muschel zwischen zwei Voluten.

Zwar mussten wir auch am Cosciagrabe manche Mängel noch aufweisen; nicht Alles sass im rechten Mass, manches Glied trat dem anderen in seiner Function zu nahe, aber verstanden waren sie alle von Einem, der Bauen nicht nur als Uebereinandersetzen verstand, sondern dem das Fertige eine Harmonie geben musste, um ihn zu befriedigen. Es wäre doch ein unbegreiflicher Rückschritt, wenn Donatello das Tabernakel, fünf oder sechs Jahre vorher aber auch die Grabmäler im architectonischen Entwurf gearbeitet hätte.

Diese Möglichkeit kann als ausgeschlossen gelten und man hat wohl keinen Verlust für den grossen Plastiker zu bedauern, wenn ihm feines architectonisches Gefühl nicht zugestanden werden kann. Seine Grösse liegt eben auf anderem Felde. Vielleicht gäbe es ihm sogar den Anschein eines Pegasus im Joch, wenn wir uns den Meister des heil. Georg und der Campanilestatuen vorstellen, auf den römischen Ruinen herumkletternd, den Massstab in der Hand und alle Messungen sorgfältig buchend. Wie er als Plastiker im Alter geradezu auf dem Standpunkt des Barock ankam, indem er in eiligem Lauf die Entwickelung eines Jahrhunderts durchmass, so mengen sich auch in seine architectonischen Werke alsbald barocke Züge.

Das Malerische, die Belebung der Architectur, sei es durch den

menschlichen Körper, den Putto, oder durch allerhand Beiwerk, wie Masken, Vasen u. s. w. kurz das decorative ist ihm Hauptsache, das Tectonische Nebensache. Es wird sich nicht behaupten lassen, dass er der Schüler Michelozzo's in der Architectur gewesen ist, wie man es gelegentlich ausgesprochen findet. Auch er bediente sich nur des Materials von Formen, aus dem alle Welt schöpfte, aber nicht als Architect, wie jener, sondern als Decorateur trat er an diese Formenwelt heran.

So müssen die architectonischen Entwürfe der gemeinsamen Arbeiten ganz für Michelozzo in Anspruch genommen werden. Er wird deutlich als der Urheber zu erkennen sein, wenn die Untersuchung zu seinen Hochbauten vorgeschritten sein wird.

Was nun weiter den plastischen Theil betrifft, so ist gerade er zum Gegenstand der grössten Meinungsverschiedenheit geworden. Nur in dem einen Punkt sind die Ansichten heut festgelegt, dass nämlich die wundervolle Figur des Todten von Donatello stammt, der Guss aber von Michelozzo besorgt wurde; ebenso wird Donatello die Vorderseite des Sarkophags mit den Putten, die die Inschrift tragen zugewiesen. Auch sie können hier deshalb übergangen werden.

In den Nischen des Unterbaues stehen allegorische Relieffiguren der Fede, Carità und Speranza und diese vor allen haben das Interesse auf sich gelenkt und oft sind sie in die Discussion gezogen worden; eine Schilderung ist daher hier nicht nöthig. Vasari nimmt die Fede für Michelozzo in Anspruch und ihm schliesst sich Semper an, indem er bedeutende Unterschiede zwischen ihr und den andern beiden sah. Während die Fede ein «geistloses Machwerk» sei, wären Carità und Speranza in ihrer Bewegung anmuthig, klar und lebendig gedacht!

Pastor dagegen erkannte eine «logische Entwickelung in den drei nebeneinander stehenden Gestalten» und nimmt alle für Donatello in Beschlag, zwei Meinungen, wie sie widersprechender nicht sein könnten. Die Begründung der letzteren Ansicht, Donatello habe eben vorher nie eine weibliche Figur gebildet und infolge dessen in solcher Aufgabe keine Erfahrung gehabt, ist doch nichts weniger als stichhaltig. In der Darstellung des Menschen hatte der Meister schon die grössten Triumphe gefeiert, ja er konnte und musste damals schon für den grandiosesten Bildner der menschlichen Gestalt gelten. Und der Umstand, dass es nicht galt, einen Propheten oder Heiligen hinzustellen, sondern ein Weib zu bilden, hätte den genialen Meister, der Allem was lebte bis auf den Grund sah, wenn er nach dem Characteristischen suchte, aus dem Geleise gebracht und in die primitivsten Anfänge zurückgeworfen?

Man muss sich vielmehr dem Cicerone anschliessen, in dem auch in die neueste Auflage[1] die Worte aufgenommen sind: «. . . . Das Grabmal Johann XXIII. im Baptistero zeigt in seinen plastischen Theilen, soweit sie in Marmor ausgeführt sind, einen für Donatello schwer begreiflichen Mangel an Bewegung und freier Belebung, wie eine für ihn ungewöhnliche Glätte. Da sich diese Eigenschaften in der von Vasari dem Michelozzo zugeschriebenen Relieffigur des Glaubens ganz in gleicher Weise vereinigt finden, so dürfen wir dem Künstler auch einen wesentlichen Antheil an der Ausführung des Plastischen (dem ganzen Sockel mit den drei Tugenden und dem Cherubimfries darunter, sowie die Madonna im Abschluss) zuschreiben.

Sieht man sich die Figuren der drei Tugenden etwas näher an, so fällt allerdings an ihnen zunächst die Verlegenheit und Unsicherheit auf, mit der sie in ihren Nischen stehen. Keine von ihnen dürfte sich rühren, ohne dass sie in Gefahr käme, den Halt zu verlieren. Die Attribute in ihren Händen sind ihnen wirklich zur Last. Es sind hohe, langarmige, etwas engschultrige Erscheinungen, also an sich schon wenig donatellesk. Das Gewand legt sich in unruhigen, knittrigen Faltenlagen um die Gestalten und scheint an manchen Stellen nur mühsam gehalten; wie bei Ghiberti die Gestalten mit den Gewändern oft nur oberflächlich behängt zu sein scheinen, so auch hier; jedenfalls wirken die Körper nur schlecht, oder gar nicht durch. Die Köpfe sitzen auf langen Hälsen, ohne dass die Uebergänge vom Rumpf zu diesen, oder von da zum Haupt genügend und mit überzeugender Kenntniss der anatomischen Lagen durchgeführt wären. Ihnen allen ist eine gewisse Leere des Ausdrucks eigen, die an sich noch nicht schlecht oder hässlich zu nennen ist. Diesen Eindruck erwecken sie vielleicht nur, weil die offenbar gänzliche Unkenntniss feinerer Materialbehandlung den Künstler hinderte, ins Detail zu gehen und ihn zwingt allein mit den grossen Leitlinien zu arbeiten, die herauszubringen ihm am leichtesten wird; die Umrisse, die er durch die Haargrenze über der Stirn, den langen, schmalen Nasenrücken breite Wangen und ein prononciertes Kinn kräftig herausarbeitet, sind ihm die Hauptsache.

Wären alle diese Einzelheiten noch nicht Beweis genug dafür, dass Donatello mit den Tugendgestalten nichts zu thun hat, so müsste eine Beobachtung allgemeiner Art genügen, um ihn zu erbringen. Der Umstand, dass das Silhouettbild dem Meister die Hauptsache war,

---

[1] Cicerone, 7. Auflage 1898.

kann nicht nur als ein Zeichen seines vorläufigen Unvermögens gelten; es weist zugleich in der Sicherheit und Bewusstheit, mit der dieses Mittel versucht ist, ganz deutlich auf einen Künstler hin, der von der Bronzetechnik herkommt. Auch die Anwendung der Hochrelieffigur in Nischen deutet darauf hin, denn auch hier ist die Gepflogenheit der Bronzetechnik, die in ihrem Material begründete grössere Contrastwirkung zwischen Höhe und Tiefe naiv auf den Marmor übertragen.

Besonders Donatello, dessen Stärke das feinste Flachrelief war, kann dieser bemerkenswerthe Umstand bestimmt nicht zugetraut werden.

In diesen Figuren, ihrer Haltung, dem Grade des ihnen innewohnenden Ausdrucks, hat man also den Stand von des Meisters Können in der Zeit etwa von 1425—27 zu erblicken, doch sind sie thunlichst an den Anfang dieser Periode zu verlegen. Er ist eben in die Gemeinschaft mit Donatello eingetreten und macht sich nun vermuthlich nach verschiedenen Vorversuchen zum ersten Mal an die Ausführung von Marmor-Figuren. Zur Seite steht ihm dabei nichts als das Wenige, was er aus seiner Praxis der Erztechnik als verwendbar herübernehmen kann. Da gelingt ihm freilich fast nichts. Mit dem Gefühl für das Richtige in Proportion, Ausdruck, Gewandung, das oft unverkennbar ist, allein lässt sich nichts machen, solange die Schwierigkeiten der Technik entgegenstehen. Von Werken auf gleichem Stande der Entwickelung und Ausdrucksfähigkeit sprach jüngst Hans Mackowsky in einem Aufsatz als von «liebenswürdigen Gebilden, die zunächst noch mit der Entschuldigung eines noch unfreien Nachschaffens angeblickt werden. Mit ihren grossen Köpfen und der Steifheit ihres Sitzens und Stehens, haftet ihnen noch etwas Embryonenhaftes an». — Die Madonna in der Höhe kann nur von demselben wie die Sockelfiguren stammen: es sind dieselben Züge, die die Mutter des Christkindes trägt, die in tiefes Sinnen versunken scheint. Die schöne, warme Behandlung des elastischen Fleisches ist sogar ein Fortschritt gegenüber der harten an den Köpfen der allegorischen Gestalten. Besonders auch der rechte Arm und die Hand der Madonna, sowie der Oberkörper des Kindes fallen dadurch auf. Zum Schluss ist noch des Puttenfrieses Erwähnung zu thun, der bei Michelozzo zu verschiedenen Malen zu sehen sein wird. Es ist eine liebenswürdige Idee, diese Vereinigung der freundlichen Kindergesichter mit den frischen Blumengewinden; der Gedanke dieser Zusammenstellung kommt vielleicht Donatello zu.

So stellt sich also das Grab Johann XXIII., vornehmlich als Michel-

ozzo's Werk dar: es zeigt, wie gesagt, zugleich den Stand der Ausbildung unseres Künstlers, oder vielmehr, was die plastischen Marmortheile anbelangt, den Mangel einer solchen. Nimmt man die drei Tugendfiguren als Bezeichnung des Nullpunktes seiner Entwickelung als Marmorplastiker an — auf die Gefahr hin, dass damit zuviel gesagt wäre, — so kann im weiteren der rasche Fortschritt seiner Mittel constatiert und beurtheilt werden.

Die Frage, wie sich Michelozzo an diesem Grabmal als Architect darstellt, sei in der Beantwortung verschoben, bis auch das zweite in Neapel behandelt worden ist.

---

Im Jahre 1427 sind Donatello, Michelozzo und ein Dritter, ihr tüchtigster Gehilfe, Pagno di Lapo Portigiani in Pisa zu finden, mit dem Denkmal für Raynaldo Brancacci, Cardinal von S. Angelo à Nilo zu Neapel beschäftigt. Am 27. Mai war derselbe gestorben, und man beeilte sich, sein Andenken dauernd zu verherrlichen, denn wie erwähnt, spricht unseres Meisters Denuncia vom selben Jahre schon von dieser Arbeit.

Im Entwurf lehnt sich das Denkmal eng an den mittelalterlichen Typus an, der überall in den Kirchen Neapel's begegnet:

Eine Nische der Wand ist von zwei schlanken, kannelierten Säulen mit jonisch-korinthischem Capitell flankiert, die Rückwand durch zwei ebenfalls kannelierte Pilaster gegliedert und darüber läuft ein Gebälk. Darauf bildet eine Lünette den Nischenabschluss. Auf dem Gebälk über den Säulen, das sich zu denen der Pilaster hin verkröpft, sitzt ein Rundbogen. Ferner erhebt sich über dem Gebälk je ein Paar gekoppelter Pilasterchen, auf denen ihrerseits wieder ein Gebälk ruht, und ein mehrfach gebrochener Giebel in gothischen Formen krönt das Ganze. Drei vor der Nische auf dem Boden stehende Karyatiden tragen den Sarkophag. Seine Stirnseite ist durch Pilaster in ein breites Mittelfeld und zwei hohe Seitenfelder getheilt. In ihnen sind die Himmelfahrt der Jungfrau und das Wappen des todten Cardinals sichtbar. Direct auf dem Sarkophag, mit Hinweglassung der Bahre, wie sie am Cosciagrabe verwendet ist, ist die Figur des Verstorbenen gebettet. Zu Häupten und Füssen stehen hohe Einzelgestalten, einen Vorhang hoch und zur Seite hebend. Hinter ihm erscheint das Bild der Madonna, mit dem göttlichen Kinde zwischen Halbfiguren Johannes

des Täufers und Michaels mit dem Schwert. Im Giebelmedaillon Gott Vater mit segnender Hand.

Die sarkophagtragenden Karyatiden sind eines der adoptierten Elemente, wie sie in Neapel sich vorfanden. Mehr oder minder befriedigend in ihrer Function, deutlicher oder minder erkennbar als tragende Glieder, erscheinen sie an zahlreichen Kunstwerken der Art; weit häufiger übrigens in nur decorativer Verwendung. Da ist es nun ein Zeichen für das feine Gefühl ihres Urhebers, wenn zu bemerken ist, wie wichtig und dabei massvoll er ihre Function als Träger, — deren Betonung allein der menschlichen Figur an dieser Stelle Sinn zu geben vermag — hervorgehoben hat.

Es gibt vielleicht kein zweites architectonisches Motiv, das in gleicher Weise zum Prüfstein rein architectonischen Empfindens gemacht werden könnte, wie eben das der Karyatiden. An der Beobachtung der Wandlungen, die es im Laufe seiner Entwickelung durchgemacht hat, liesse sich vielleicht die Stilgeschichte der Architectur überhaupt darlegen; und so ist es auch überaus bezeichnend, in der Art, wie es hier begegnet. In unsrem Falle hat man ein wohlthuendes Gleichgewicht von Träger und Last vor sich.

Den verschiedenen Lebensaltern in denen die drei Frauen dargestellt sind entsprechend, nehmen sie verschiedene Stellungen ein, unter dem Druck ihrer Bürde. Da wird weder eine Ueberlastung, noch andrerseits ein oberflächliches Koquettieren mit einer Form ohne Inhalt bemerkbar. In diesem Sichentsprechen und Aufgehen der Kräfte, in der rein architectonischen Auffassung auch decorativer Glieder des Baues ist Donatello keinesfalls zu erkennen, und man ist auch im Uebrigen auf stilkritischem Wege dazu gelangt, an Michelozzo als Meister der Karyatiden zu glauben, nur sei bemerkt, dass die architectonischen Vorzüge allein schon auf ihn verweisen, und nochmals erinnre man sich an das Ciborium von St. Peter als Beweis dafür, dass Donatello wohl Architectonisches decorativ aufzufassen und zu behandeln geneigt war, nicht aber umgekehrt, sich eine Gelegenheit entgehen liess, ein decoratives Glied auszunützen, indem er es etwa in den Bauorganismus strenger einbezogen hätte. Entscheidend scheint diese Erwägung deshalb besonders, weil Beobachtungen am Stil der Figuren doch noch hie und da zu der Ansicht geführt haben, Donatello sei der Künstler derselben. Die erwähnten Vorzüge der drei Frauengestalten hindern nicht, dass im Einzelnen viele Mängel, vor allem Steifheit und Befangenheit der Bewegung zu Tage treten, und oft die Verlegenheit des Meisters durchblicken lassen. Da auch diesmal die Fehler wiederum durch Unkennt-

niss, jedenfalls aber Ungeübtheit in der Technik ihre Ursache haben, so ist auch aus diesen Gründen Stegmann beizupflichten, der bereits 1888 Michelozzo als den Künstler bezeichnet.

Die Aelteste der drei Frauen — ob es nun Parzen oder sonst allegorische Figuren, oder aber auch nur in menschliche Gestalt gekleidete Säulen sind, thut nichts zur Sache — ist eine tiefernste Erscheinung, in weitem, faltigem Gewande mit langen, auf die Schulter fallenden Locken und breitem Stirnband. Das Kleid fällt ganz undrapiert auf die natürlichste Weise bis zu den Füssen herab. Die rechte Hüfte und die Bauchpartie treten vor, der linke Arm unterstützt den rechten, auf die Hüfte gestützten Ellbogen; auf der rechten Schulter ruht der Sarkophag, unter den, wohl um den Druck zu mildern, eine Rolle geschoben ist, die von der linken Hand gehalten wird. Die zweite, mittlere Gestalt stellt im Gegensatz zu der vorigen ein freundliches, junges Geschöpf dar, mit gescheiteltem welligem Haar auf dem feinen ovalen Kopf; eine Schwester der «Tugenden» vom Cosciagrabe. Ohne Anstrengung hält sie in der Linken ihre Rolle zwischen Schulter und Sarkophag. Die Rechte hängt müssig herab und liegt mit zwei Fingern auf den Falten des Gewandes. Das Oberkleid geht unter dem Arm in eine Menge dicker, knitteriger Falten über, dafür ist das Untergewand wunderschön behandelt, und besonders die wenigen dünnen Falten über der Brust fallen durch die Feinheit auf, mit der sie den Körper durchwirken lassen. Der Hals bleibt frei.

Die schwächste der drei ist die Letzte links, dem Aussehen nach zwischen den beiden Anderen stehend. Als Gegenstück zu der Alten gedacht, stützt sie mit der rechten Hand den linken Ellbogen, der mit dem Arm und der Hand ganz unter dem weiten Kleid verborgen bleibt. Die linke Schulter, auf der das Kissen ruht, ist etwas hochgezogen und der hübsche Kopf mit dem reichen Haar folgt dieser Bewegung, indem er sich zur Seite über die Rolle legt. Auch dieses Gesicht zeigt, wie die beiden anderen, den Character, wie er an den Köpfen der Cosciatugenden zu sehen war; allein der Kopf der Alten ist in der Durcharbeitung weiter als die der anderen. Das Gewand der dritten Gestalt ist zu compliciert, indem es den Bewegungen der Arme an den Aussenseiten allzu reichlich nachgezogen ist, verschleiert seine Silhouette die des Körpers fast ganz. Hübsch ist das Motiv, das der Künstler zur Anwendung bringt, indem er das Gewand von der rechten Schulter gleiten und über dem Ellbogen hängen bleiben lässt.[1]

[1] In der Morgennummer der «Neuen freien Presse», Wien d. 27. Januar 1899, ist ein Feuilleton Georg Brandes' abgedruckt, betitelt: «Die

Das beste Mittel, sich davon zu überzeugen, dass die Figuren mit Donatello nichts zu thun haben, bleibt immer ein erinnernder Gedanke an die Werke, die damals schon Zeugen waren von des Meisters Riesenkönnen. Die ganze Anlage zeigt auch hier wieder die Hand eines Erztechnikers, der sich vor Durchbrechungen des Materials hüten muss, die in der Ausführung in Marmor gar nicht geschadet hätten; die oft abenteuerliche Silhouette ist wieder Hauptsache. Die Aengstlichkeiten wirken als Mängel und beweisen Michelozzo's Urheberschaft; auch hier ist er eben bei weitem noch nicht im Besitz der Technik. Die Köpfe sind zwar schon belebter und freier, im Gewande werden abweichende, unterbrechende Motive versucht, die Stellung der Frauen auf dem Boden erscheint ganz sicher, kurz die Worte vom Mangel feinerer Belebung würden hier nur sehr modificiert angenommen werden können. Man empfindet doch deutlich den Rest, der noch bleibt. Die Gewissheit, dass er sich durchringen wird, gibt ein abmessender Blick auf die Distanz, die unsre Gestalten von denen des Cosciagrabes scheidet.

Von dem prachtvollen Relief der Himmelfahrt Mariä soll hier nur kurz und nur darum die Rede sein, weil gelegentlich die Vermuthung ausgesprochen wurde, es könnte auch von Michelozzo stammen, während wir doch in demselben eines jener so überfeinen Stücke Donatello's im flachen Relief erkennen müssen, das er in ganz besonderer Weise beherrschte. Man glaubt hier schon den Meister der

---

Vorbilder Michelangelo's». Als erstes dieser Vorbilder nennt er Donatello, spricht von dem angeblich donatellesken Character der Madonna an der Treppe, vom St. Georg und seinem Einfluss auf den «Gigante» und endlich von unseren Figuren. «Donatello's Grabmal des Cardinal Brancacci in der Kirche S. Angelo a Nilo in Neapel», heisst es da, «ist wie die Arbeit eines Michelangelo avant la lettre, einfacher, harmloser als was je der rechte Michelangelo geschaffen, doch mit dessen ganzem Gehalt, gleichsam eingekapselt in einer Hülle. Es ist ein Werk aus den Jahren 1427—28. Steif und still liegt der Cardinal auf seinem Sarkophag. Drei strenge, trauervolle Frauen tragen ihn auf ihren Schultern. Die drei Frauen mit ihrem tiefen Ernst und ihrem Nornenblick bergen eine ganze Welt von Gemüthsbewegung. Namentlich in der Aeltesten, ganz vorne rechts, ist der Strenge Michelangelo's, seiner Gediegenheit, seiner schwermüthigen Grösse vorgegriffen.» Dieser ehrende Vergleich, die Zusammenstellung der vermeintlichen Donatello-Arbeiten mit den Werken des Bildhauerfürsten, geht natürlich ebenso auf das Conto unseres Meisters, des eigentlichen Urhebers dieser Kunstwerke über. Muss auch schärfere sachliche Kritik wohl erhebliche Abzüge machen, so bleibt doch ganz das Lob in den Worten eines begeisterten Kunstfreundes.

Tafeln von San Antonio vor sich zu sehen, der alle Finessen beherrschte, seine Figuren in freiester, oft wilder Weise bewegte und doch den eigentlichen Character des Marmorreliefs nie aufgab; der nie unter dem Einfluss der Ghiberti'schen Bronzewerke mit den stark angegriffenen Bildflächen und hervortretenden Figuren gerieth. Spätere Beispiele werden zeigen, dass Michelozzo speziell im Relief nicht so genau auf Trennung nach den Bedingungen des Materials bestand, den Character des Flächenhaften im Marmorrelief nie so tief erfasst hat, wie Donatello. Ganz abgesehen davon, dass ihm, wie an den Karyatiden zu sehen war, die Freiheit in der Darstellung der menschlichen Gestalt in ihren Bewegungen nicht in dem Masse zu Gebote stand, wie es die Engel des Reliefs zeigen. Der Umstand, dass mitten unter Stücke unsres Künstlers Donatello ein Relief von sich hineingesetzt haben soll, mag sehr befremdlich sein, darf aber nicht zu einer Taufe führen, der der Stil der Tafel widerstrebt.

Die ruhende Gestalt des Cardinals ist ein ebenbürtiges Gegenstück zu der Johann XXIII. im Baptisterium. Aber sie ist doch von andrer Art; sie scheint nicht so ganz allein aus Donatello's Hand zu stammen, wie jene; eine grössere Einfachheit fällt auf. Von Verschiedenen ist bei Besprechung der Cosciafigur und der Annahme, Michelozzo habe sie gegossen, geäussert worden, dass z. B. die Faltengebung der Bronzetechnik von einem darin bewanderten angepasst sei. Es ist dies eine Aeusserung des unbestimmten Gefühls, dass in der Gestalt Johann XXIII. viele Elemente der Marmorplastik stecken. Davon kann beim Cardinal Brancacci nicht die Rede sein. Das Enggeschlossene, Geradlinige, (die Bischofsmütze entlang über die Handrücken und Füsse hinunter, liesse sich mit dem Lineal eine Gerade ziehen) die wenigen flachen Falten der Gewänder — Alles ist für den Guss erdacht, ohne die geringste Unsicherheit oder Abweichung zum Marmor hin. Auch sonst ist grössere Einfachheit angestrebt. Das Wegbleiben der mit ihren Löwenfüssen so prunkvoll wirkenden Bahre, wie des Bahrtuches, das bescheidene Kissen, auf dem das Haupt des Verstorbenen ruht, müssen hervorgehoben werden. Es erscheint hart und eines guten Ueberganges entbehrend, wie die menschliche Gestalt aufliegt auf dem Deckel des Sarkophags. Selbst wenn man für das Fortlassen des letzteren die neapolitanische Tradition heranzieht, so ist doch die Gleichgiltigkeit gegenüber harten Kanten bezeichnend. Bei den Karyatiden hat sich Aehnliches gezeigt.

Am Kopf wie am Fussende der ruhenden Figur stehen zwei grosse

Gestalten,[1] schlanke, stolze, imponierend ernste, die die Enden des Vorhanges zurückgeschlagen halten. In ihnen findet sich der Typus Michelozzo's, wie ihn die Cosciafiguren und die Karyatiden zeigen, am schärfsten und auch am glücklichsten ausgeprägt. Eine grosse Einfachheit, edles Pathos, daneben aber in den Bewegungen eine gewisse Mattigkeit. Die Köpfe sind gesenkt, der Blick auf das Gesicht des zu ihren Füssen schlafenden Mannes gerichtet. Die Gewandbehandlung ist zurückhaltend, eine Art Chiton wallt lang herab, bildet durch einen Gürtel einen breiten Ueberschlag und fliesst von da in parallelen Falten zum Boden nieder, zu den Füssen sich in runden Falten ausbreitend. Kein Fältchen, das nicht zu rechtfertigen wäre. Die Körperformen treten deutlich hervor. Eben so ruhig und geradlinig wäre das Gewand des Cardinals anzusehen, wenn er aufrecht stehen würde: Hier ist bei genauester Betrachtung Donatello's Hand nicht zu entdecken, nur muss man zugestehen, dass die Campanilegestalten ihren Einfluss ausgeübt haben, in der sicheren Art, in der der hohe Standort in den Falten berücksichtigt ist. Ebenso wie die Karyatiden markieren diese Figuren eine wichtige Staffel in Michelozzo's Entwickelung, und so verweilt man bei ihnen zum ersten Mal, um den bisher durchmessenen Weg zu übersehen.

Die Figuren der tanzenden Salome und ihrer Zuschauer in Siena geben ebenfalls den Anhalt, des Meisters Hand zu erkennen und zwar führte hierzu die Beobachtung, dass diese Gestalten nicht nur durch ihren allgemeinen Character, sondern in allen Einzelheiten unter den Uebrigen hervorstechen und einen Künstler verriethen, der Ghiberti's Erziehung genossen. Das formale nicht so sehr auf scharfe Characteristik ausgehende Schönheitsprinzip der Werkstatt Lorenzo's stand der grundverschiedenen Art Donatello's und des Jacopo della Quercia gegenüber und auch in den Gewändern mit ihrer rhythmischen Bewegtheit zeigte sich ihr Urheber als unter Ghiberti's Einfluss stehend. — Wir kommen nun zu einer merkwürdigen Wendung in der Entwickelung Michelozzo's: er verlässt die alte Technik, auf die er von seiner Kindheit an, durch seine Beschäftigung in der Zecca und als Goldschmied hingewiesen worden, die sein Auge gebildet, seinem Formensinn eine bestimmte Richtung gegeben hatte. Man darf eine solche Abwendung von alter Uebung, einen solchen Umschwung wie den Uebergang vom Erz zum Marmor nicht unterschätzen. Es musste eine ganz ausserordentliche Zeit für ihn gekommen sein, ein Gefühl

---

[1] Nach Cavallucci: Vita ed opera del Donatello. Milano 1886.

der Unsicherheit musste ihn befallen, wenn er sich mit seinen alten Anschauungen vor für ihn so ganz neue Probleme gestellt sah. Hier hiess es für ihn, Neuerungen näher zu treten, mit denen er in seinem alten Verhältniss zu Ghiberti nicht in Berührung gekommen war. Schon längst war die gothisierende Sprache nur noch eine Hülle, die einen ganz anders gearteten Kern umgab und nur unter Ghiberti's Aegide war es möglich, dass sich Michelozzo ihrer so lange bediente. Jetzt sehen wir ihn, die ersten Versuche mit den neuen Formen machen. Zu gleicher Zeit greift er zum neuen Material bedient sich neuer Ausdrucksmittel und allmählig lenkt er sicher und wieder als echter Künstler sich erweisend zur Renaissance hinüber. Allerdings ist er weder der «Erfinder der Renaissance», so wenig wie Brunelleschi der «Erfinder» ist: er ist einer von den ersten, die die Grenzen des neuen Landes überschritten und von einem grossen Stück Besitz nahmen. Wie sehr that man diesem Künstler Unrecht, indem man eine Art Fabrikanten aus ihm machte. Wäre er nur der Bottegabesitzer, der geistlose Brotherr, mehr oder minder talentierter Angestellter gewesen, so hätte er eine neue Mode adoptiert, hätte gestern die letzte «gothische» Figur fertiggestellt und wäre heute ein Renaissancier vom reinsten Wasser gewesen. So aber vollzog sich der Umschwung in diesem echten Künstler ganz allmählig. Eine Jahreszahl kann man hier gar nicht angeben. Die Eindrücke, die dazu führten umgaben ihn längst. Man würde gründlich fehl gehen, etwa an den Bestand einer Schule zu denken; gerade bei unserem Künstler ist man in der glücklichen Lage das langsame Hinübergleiten in ein neues Fahrwasser verfolgen zu können.

Hier stünde man eigentlich auch vor der Frage, wo Michelozzo die Einflüsse der Antike erfahren hat, wo ihm zuerst die neuen Formen entgegentraten. Darauf soll jedoch eine Antwort weder gegeben, noch überhaupt danach gesucht werden. Dieses Bedürfniss, alles zu präzisieren und mit Jahreszahlen zu belegen hat zu dem heute nur noch ergötzlich wirkenden Geschichtchen von Donatello's und Brunelleschi's Ausflug nach Rom Anlass gegeben, ein Einfall, der eine hundertjährige Kunstepoche, den Anfang einer glänzenden Entwickelung als Ergebniss einer gelegentlichen Künstlerfahrt hinstellen möchte. Nein, wie das noch später, für Michelozzo als Architect betont werden soll: er war ein Kind seiner Zeit, lebte in ihr und formte als Künstler ihren künstlerischen Gehalt nach seinem Wesen. Was wir zunächst an Marmorarbeiten von ihm sehen, kann einen Moment verwirren, weil der eigentliche Character unter den Fehlern der Technik verborgen

liegt. Dann folgen auf die Tugenden vom Cosciagrab die Karyatiden von San Angelo, und da ist wieder Genaueres zu erkennen. Die Frauengestalten kann man einfach für Umsetzungen der alten Richtung ins neue Material betrachten. Im letzten Grunde ist auch in ihnen noch Ghiberti's Geist zu spüren und die Bestandtheile rückständiger Gothik, wie sie bei ihm neben den modernen Elementen stehen, werden fühlbar. Es sei hier nur an die traditionelle Haltung der alten Frau erinnert, sowie an die Tendenz in der Bewegung des Körpers, des Hauptes, endlich auch des Gewandes bei der ganz links stehenden. Dazu kommen dann Einflüsse, im Kopfe der Aeltesten am besten erkennbar, und wohl auch in der sichtlichen Geschicklichkeit grosse Figuren zu bilden. Vor allem aber erkennt man die Beweise von Michelozzo's Studium der Antike.

Professor Schmarsow[1] erinnert an die Gestalten von Sclavinnen oder Kriegsgefangenen, die die hellenistische Kunst am häufigsten aufweist und wird durch die Alte sogar an ein bestimmtes Werk, die sogenannte «Priesterin des Romulus» in der Loggia de' Lanzi erinnert. Diese Zusammenstellung ist wohl zutreffend, ist vor allen Dingen von symptomatischer Bedeutung: Michelozzo ist eben mit einer Anzahl erhaltener Antiken, die damals bereits wiedergefunden waren, bekannt geworden und zwar mit solchen aus einer Periode der alten Kunst, die den Ausdruck, gegenüber vorausgegangenen Kunstepochen gesteigert hat und neben dem Formalen das Inhaltliche hervorhebt. Dass eine starke malerische Tendenz in diesen erhaltenen Werken zu Tage trat, hat es, wie es scheint, auch einzig und allein für Michelozzo möglich gemacht, den Donatello in diese Richtung hineinzuziehen. An diese Reste aus nachalexandrinischer Zeit konnte er anknüpfen; ihr Realismus war ihm verwandt, und seine Werke seit 1430 zeigen eine glückliche Verbindung seiner Weise mit der alten. Michelozzo selbst, sein Wegweiser, reicht an ihn eben nicht heran, hat das Wesen jener alten Kunst nicht in gleichem Masse durchdrungen und so stehen seine Arbeiten befangen und halb an Ausdruck und Wirkung vor uns.

Am deutlichsten zeigt es sich, dass weder die neue Technik noch die neuen Eindrücke ihn vorläufig dazu bringen konnten, Alles in den Winkel zu werfen, ehe er ganz sicheres Neues an dessen Stelle setzen konnte, in den zuletzt erwähnten beiden Gestalten neben dem todten Brancacci. Auch sie sind im Letzten noch in der Erinnerung

[1] a. a. O.

an Ghiberti's Weise entstanden und gehoben durch eine Monumentalität, für die sich in dem Künstler unter antikem und Donatello's Einfluss das Gefühl einstellte, die aber in seinem Sinn subjectiv gefärbt erscheint. Auch hier bewährt sich der Satz, dass die Renaissance nicht durch die Antike, sondern trotz der Antike geworden. Die beiden Hüter des Todten müssen unbedingt zu dem schönsten gerechnet werden, was wir von dem Bildhauer Michelozzo besitzen, umsomehr als er den Marmor hier beherrscht. Dramatische Kraft, feuriges Leben vermochte er nicht zu schildern, aber stille Grösse liegt in der Art, wie das alte trecentistische Motiv mit neuem, eigenem Geist erfüllt ist. Pathetisch vornehm, dabei anzusehen, als schwebten sie in graziösem Fluge über dem Sargdeckel, bewunderungswürdig in Haltung, Bewegung und Ausdruck, haben sie nichts von Pose; man kann sagen, dass der einfache Sinn den Künstler vor dem äusserlichen Gestus mancher antiker Vorbilder bewahrt hat.

Der Aufbau ist eingangs wenigstens beschreibend behandelt worden. Sucht man das Denkmal auch nach dieser Seite in einen Vergleich zu seinem Vorgänger im Baptisterium zu setzen, so ergeben sich nicht minder wichtige und deutliche Unterschiede. Die Bedingungen, unter denen man an die Arbeit ging, waren vor allem wesentlich andere und eigentlich gegensätzliche: Dort die Nothwendigkeit zu einem «Hineinökonomisieren» in einen gegebenen Raum zwischen zwei Säulen, hier der Vorwurf, ein frei und selbständig wirkendes Kunstwerk mit guter Abgrenzung zu schaffen, das mit dem Kircheninneren nur insoweit zu thun hat, als dieses die Wirkung zu heben oder zu beeinträchtigen im Stande ist. Im ersten Fall ein Sichbeschränken; — hier fällt das weg und es zeigt sich, dass der Meister nichts weniger als engherzig ist, wenn es sich darum handelt, die strengen, architectonischen Formen durch decorative Mittel zu mildern und zu beleben. Erst das Brancaccigrab ist ein Renaissancewerk, im eigentlichen Sinne, in seiner hellen, leuchtenden Heiterkeit, die schon im Material liegt, aber dann auch in allen Zierformen; daran hindern auch nicht die gothischen Ueberbleibsel. In dieser Leichtigkeit der Composition und der sicheren Grazie der Einzelglieder steht es dem Cosciagrab deutlich gegenüber, das fröhliches Geniessen dem Auge noch nicht bietet. Trotzdem geht dem Meister über alles Decorative doch auch hier das Tectonische und eben dieses Gleichmass, die Feinsichtigkeit im Abwägen beider Interessen gegen einander, ist sein grösstes Verdienst. In diesem Bemühen musste ihm ein Motiv wie das der Karyatiden, das derartig beides in sich vereint, sehr will-

kommen sein. Die beiden gewaltigen Säulen des Baptisteriums hatten ihn bewogen, kräftige Formen zu wählen und er schreckt gelegentlich vor einer Häufung nicht zurück, wenn sie der beabsichtigten Wirkung entgegenkam, wie am Sockel, mit seinen zahlreichen Profilen und Leisten. Hier sind alle Glieder leichter und schlanker. Partieen von der Schwere der Bekrönung am Cosciagrabe kommen nicht vor. Schon die grössere Breite der Anlage nöthigte dazu, das Verticale vor dem Horizontalen zu betonen.

Ohne zuviel ins Detail zu gehen, kann man jetzt schon erkennen, dass der Architect, wie der Decorateur Michelozzo die Verwendung der ganzen Scala von Formen und Mitteln vollkommen beherrscht. Neue Situationen lassen ihn sich sofort darüber klar werden, welchen Dialect der grossen, reichen, des höchsten Ausdrucks fähigen Renaissancesprache er sozusagen zu sprechen habe, wenn er Alles klar sagen will; und damit ist wohl an diesem frühen Zeitpunkt seiner Entwickelung sein Befähigungsnachweis erbracht und damit die Gewissheit erlangt, dass es nicht möglich sein wird, ihn als Schüler, als Unselbständigen, als Nachbeter fremder Ideen abzuthun.[1]

---

Das dritte Werk jener Jahre ist die Grabstätte Bartolommeo Aragazzi's, des Humanisten und Poeten, im Dom zu Montepulciano. Es gilt heut zumeist für Michelozzo's alleinige Arbeit und wohl mit Recht; ihm aber äusserlich eine Sonderstellung neben den beiden anderen einzuräumen, dazu ist kein Anlass; der Auftrag war gewiss, wie bei jenen formell an Donatello und Michelozzo ergangen. Das ist aus der Art und Weise zu entnehmen, wie es neben diesen in der Denuncia aufgezählt erscheint. Nach den einleitenden Worten: Abbiamo

---

1 Was den Originalitätsstreit betrifft, der zwischen den Künstlern des Brancaccigrabes und Brunelleschi um das schöne Motiv der gekoppelten Pilasterchen am Oberbau des Grabes und der Vorhalle zur Pazzi-Kapelle in St. Croce entstanden ist, so kann eine anticipative Inanspruchnahme für letzteren wohl nicht zugegeben werden. Zeitlich liegt das Neapler Werk vor dem Baubeginn an der besagten Florentiner Kapelle und ein Beweis ist dadurch nicht gebracht, dass man annimmt, der grosse bahnbrechende Architect könne diese sehr bezeichnende Anordnung nicht dem Bildhauertrio entnommen haben, wie dies in der «Architectur der Renaissance in Toscana» ausgesprochen ist. Sicher unmöglich ist es aber, einzig aus diesem Grunde den Entwurf zur Kapelle der Pazzi vor das Brancaccigrabmal zu setzen.

fra le mani glinfrascritti lavori in dua anni o incircha siamo stati chonpagni, cioe . . . . finden wir einfach nach einander die Bestellung für S. Giovanni, die für S. Angelo a Nilo, und weiter heisst es: Una sepultura per montepulciano di messer Bartolommeo di Montepulciano, secretario del papa; della quale numo pregio sè fatto, sino che quando ilavorio sarà fornito, si de stinare per amici; abbiamo per fare venire i marmi fior 100. Es ist danach anzunehmen, dass auch Donatello ursprünglich den Contract gemacht hatte, weil der Plural abbiano unverständlich bleibt, nachdem es ausgeschlossen ist, dass Michelozzo von sich allein als von «wir» spräche, denn am Anfang der Denuncia sagt er: Jo Michelozzo di bartolommeo, ò fatto e dò questa scritta. Im weiteren wird sich freilich zeigen, dass Donatello sich nicht betheiligte und dass das Werk Michelozzo und seinen Gehilfen allein überlassen werden kann.

Schon zu Lebzeiten dessen, den es beherbergen sollte,[1] wurde der Auftrag zum Entwurf gegeben, und diese verzeihliche Eitelkeit des Kämmerers und Secretärs Martin V. hat dem Geheimschreiber Johann XXIII., Lionardo Bruni, der sich mitentthront vorkommen mochte, Anlass gegeben, in einem Brief an Poggio, den auch Stegmann erwähnt, seinen Ansichten über die Ruhmsucht gerade der Unbedeutendsten Ausdruck zu geben. Er trifft die Bestandtheile des Denkmals unterwegs, als sie nach Montepulciano geschafft werden und erwähnt auch einige davon: Das Bild des Todten, Säulen, zwei halbfertige Statuen, Theile des architectonischen Aufbaues.[2] Stegmann[3] hat es versucht, sich mit Hilfe dieser Stücke ein Bild von dem heute zerstörten und nur in wenigen zerstreuten Theilen erhaltenen Werke zu machen. Man deutet es wohl nicht als Schwerfälligkeit, wenn hier angenommen wird, solche Combinationen müssten immer vage bleiben und sogar schädlich sein, wenn sie zu zweifelhaften Ausdeutungen der ohnehin nicht übergesprächigen Reste führen. Soweit lässt sich aber, ohne ins Einzelne zu gehen, erkennen, dass der Auf-

---

[1] Erst im Jahre 1429 starb Aragazzi und seine Erben und Testamentsexecutoren erneuerten den Vertrag, der aber nur langsam zur Ausführung kam. Noch vom 30. September 1437 ist ein Contract vorhanden, — mit Michelozzo allein abgeschlossen — der ihn verpflichtete, das Ganze binnen sechs Monaten zu vollenden und zu übergeben.

Publiciert in «Buonarroti» di Benvenuto Gasparoni, Serie III, Vol. II, Quaderno IV, pag. 113. Nr. 105.

[2] Mehus: Lionardo Bruni Arretini epistolarum libri VIII. Florenz 1741, Torno II, liber VI, pag. 45.

[3] a. a. O., pag. 33.

bau sehr reich, reicher als der der anderen beiden Gräber war. Es sind grosse Figuren erhalten, die einer imposanten architectonischen Umrahmung bedurften, um wirken zu können und deren Grösse auf eine ziemliche Höhenausdehnung des Baues schliessen lässt, sollten sie nicht gedrückt erscheinen. Im Ganzen sind noch zwei figurenreiche Reliefs, eine Relieffigur, zwei Statuen und vor Allem die liegende Gestalt des Verstorbenen erhalten. Ferner ein Puttenfries, zu dem sich in jüngster Zeit durch eine Zuschreibung Bode's noch zwei Halbfiguren anbetender Engel gesellt haben, die sich im Besitz des Mr. Nugant Bankes befinden und im South Kensington-Museum ausgestellt sind.[1] Vielleicht lässt sich noch muthmassen, in welcher Reihenfolge sie entstanden sind ; ein gutes Resultat könnte in die Geschichte der Entwickelung Michelozzo's mancherlei Aufklärung bringen.

Begibt man sich mit allem Vorbehalt auf solch unsicheren Boden, so möchte man, angenommen, dass das Denkmal zu Aragazzi's Lebzeiten nicht nur bestellt, sondern auch begonnen wurde, und weiter angenommen, dass die beiden Engel im englischen Privatbesitz wirklich mit diesem Werk etwas zu thun haben, was mit Wahrscheinlichkeit zu behaupten ist, diese beiden Halbfiguren für die frühesten der erhaltenen Stücke des Denkmals halten, gemäss der Tendenz, die wir bisher in Michelozzo's Entwickelung zu beobachten meinten. Auch hier verleugnet er sich nicht als Schüler Ghiberti's. Wie sie in sanften, weichen Linien sich bewegen, dem Gegenstande ihrer Verehrung sich zuneigen, oder entgegenschweben, in ihrer Profilhaltung an frühere und gleichzeitige Darstellungen der Speranza[2] erinnernd, sind sie mit ihren schönen, einfachen Gesichtszügen, mit den kräftigen, fleischigen, doch flächenhaft behandelten Körperformen dem weiten, weichen Gewande mit an Ghiberti erinnernden Bogenfalten, ein weiteres Uebergangsglied zwischen ghibertesker und antiker Auffassung.[3] Letztere tritt ganz deutlich vor Allem in den Gesichtern zu Tage, die, was den Ausdruck betrifft, wieder einen Fortschritt auch gegenüber den Karya-

---

[1] Bode-Bruckmann: Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Italien. München 1896. Tafel 167.

[2] Siehe das Cosciagrab.

[3] In der Bewegung erinnern sie an die medaillontragenden Engel vom Grab des heil. Hyazinth Ghiberti's im Museo nazionale und die Anregung des Künstlers durch diese kann für zweifellos gelten. Interessant ist zu beobachten, wie sich dieses Motiv an der Grabtruhe Giovanni de' Medici's in S. Lorenzo unter den Händen Donatello's zum Wilden, Ausgelassenen, die stille Sentimentalität jener Engel Ghiberti's in laute Lustigkeit der Putten verwandelt.

tidenköpfen bedeuten. Es ist beim Ueberschauen der Entwickelung, als sähe man Michelozzo langsam dem Material und der Technik Boden abgewinnen, wenn man auf die umrissharten Köpfe der Cosciatugenden blickt, dann bemerkt, wie Michelozzo einen in diesem Grade vereinzelt gebliebenen, für ihn gewaltsam scheinenden Vorstoss zur characteristischen Durchbildung des Kopfes der ältesten Karyatide macht, und wie ihn dann die Erinnerung an Ghiberti's Gestalten und an die strenge, edle antike Gesichtsbildung zu dem vornehm ruhigen, vorwiegend milden und liebenswürdigen Ausdruck dieser Engel bringt. Die Gestalten neben der Brancacci Statue haben ihn in ihrer Grossartigkeit schon ahnen lassen, und man kann ihn vielleicht für Michelozzo's eigentlichen Typus halten, der nur durch weitere Einflüsse mehrmals irritiert wurde. Die unten zu besprechenden Madonnenreliefs werden ihn wieder zeigen. Die Marmorbehandlung kennt er völlig, die Körper und Glieder sind nicht mehr dürftig, sondern wirken in einer gewissen Fülle kräftig und überzeugend auch durch die Gewänder, der bedeutende Ausdruck im Ganzen lässt eine Erinnerung an den früheren Mangel an Bewegung und feinerer Belebung nicht mehr aufkommen. Sie können für wohlgelungene, sympathische und auch eigenhändige Werke des Meisters gelten. Sie waren an erster Stelle zu behandeln, weil sie von allen Stücken, wie gesagt, die meiste Verwandtschaft mit den Vorangegangenen zeigen.

Weiter lässt sich eine Gestalt anreihen, die schon in der Deutung zu mancherlei abweichenden Meinungen Anlass gegeben hat. Von den einen für Gottvater erklärt, wird sie von Schmarsow für den Namensheiligen des Aragazzi, den Apostel Bartholomäus gehalten. Dann wurde die Vermuthung ausgesprochen, Johannes der Täufer sei dargestellt, während der Cicerone sie als segnenden Christus bezeichnet. Nicht die schlechteste Benennung ist die von dem Photographen[1] gegebene «il sacerdote», die allen Einzelheiten, den späteren (?) Strahlenkranz um's Haupt angenommen, gerecht wird.[2] Der ungewohnte Typus dürfte übrigens nicht abhalten, wirklich Christus in der Gestalt zu

[1] Lombardi, Siena.

[2] Zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand, die zugleich einen Zipfel des Gewandes fasst, sehen wir noch den Rest eines Attributes, das man als Bruchtheil vom Rohrkreuz des Johannes respective als solches vom Marterwerkzeug des Bartholomäus deutete. Was es vorstellt, falls wirklich Christus dargestellt wäre, ist nicht zu sagen. Keinesfalls die schwere Siegesfahne des Auferstandenen, die so ganz ohne Kraftaufwand und nebenbei, wie der Gegenstand hier, nicht zu halten wäre. Es sei übrigens noch hinzugefügt, dass die Hände keine Wundmale tragen.

erblicken.[1] Um ein Beispiel anzuführen, wird auch bei Niccolo Pisano's Christuskopf wohl Niemand auf den Erlöser rathen, wenn er ihm nicht im Rahmen biblischer Scenen, sondern etwa als Einzelreproduction der Heilandfigur begegnet. Wie jener Protorenaissancist, hat auch unser Antikenkenner einen vorhandenen Typus zum Christus verwendet, ohne sich um mittelalterlich-byzantinische Tradition zu kümmern.

Was uns veranlasst, das Werk als erstes unter den Statuen zu behandeln, ist wie erwähnt, das hervorstehend ghiberteske an ihm. Auch Stegmann constatiert in der Stellung eine entfernte Verwandtschaft zum «Matthäus» des Ghiberti. Nur erscheint diese nicht allzu entfernt. Wir erblicken hier wie dort die halben, langsamen weichlinigen Bewegungen, hier wie dort das Fehlen einer energischen Linie, die die Bewegung kurz und bestimmt angeben würde. Hier wie an den Figuren von Orsanmichele die Freude an breiten, stattlichen Brustansichten, die in der allgemeinen Bogigkeit und Weichheit doch den sicheren guten Bau, die Festigkeit der Gestalten garantieren. Bis in die Gesichtszüge hinein lassen sich Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten constatieren. Das Mildfreundliche im Ausdruck spricht hier wie dort aus dem ovalen Kopf, mit dem liebenswürdigen ein wenig geöffneten Mund, den gütig blickenden Augen. Der Bart zeigt noch die bei Ghiberti beliebte Stilisierung, mit den zwei schraubenartigen Spitzen, die ihn also mit einer Wagerechten abschliessen machen, mit dem weichwelligen Schnurrbart, der über der Lippe nach den Wangen unten hin streicht. Ebenso deutlich bleiben dabei die Merkmale antiken Einflusses. Das Ganze erinnert auf den ersten Blick an eine Rednerstatue. Der Kopf stammt von einer solchen ab und ist nur modificiert von den Erinnerungen an Ghiberti; die Gestalt nicht minder. Den Arm am Körper mit der Geberde des Segnens erhoben, den Kopf etwas gesenkt, steht die Gestalt vor dem Beschauer, der linke Fuss ein klein wenig dem rechten vorangerückt.

Der dargestellte Moment ist derselbe wie an einigen Statuen Donatello's. Es ist ein muskulöser und doch weich dargestellter Körper, auf dem auf einem kurzen Hals der ausdrucksvolle Kopf sitzt. Ein grosser faltiger Mantel ist lose um die Schultern gelegt und lässt die Brust, fast auch den Bauch in edler Bildung frei. Vom rechten Arm wird er im Ellbogen gehalten und lässt eine breite, schön gewickelte Falte nach unten gleiten. Nun wird der ganze rechte Theil des Kleides von der Linken ergriffen und an die Hüfte herübergezogen; ein breiter

---

[1] Wie Stegmann meint, a. a. O., S. 32.

Faltensteg läuft vom rechten Ellbogen zur linken Hand und wirft einen tiefen Schatten auf die Bauchpartie. Von der zusammenraffenden Linken gehen strahlenförmig eine Anzahl gerader und bogiger Falten nach unten aus. Um die Füsse legt sich das Gewand in dicken ja schweren Falten.[1] Es sei noch bemerkt, dass es an manchen Stellen, wie dem an dem Faltengang über der Bauchpartie unterm rechten Ellbogen und anderwärts scheinen könnte, als habe Michelozzo auch in der Schattenverteilung den Antiken abgeguckt.

Als nächstes der Stücke käme die Gestalt des Toten in Betracht. Als sicheres Werk Michelozzo's lässt sie uns eine neue Seite des Meisters erkennen, sie ist uns Beleg für seine Stellung zum Portrait. Dabei ist nun seine künstlerische Herkunft in Rechnung zu ziehen. In der Schule des Ghiberti mit ihrer vorwiegend zum Typus, zur Stilisierung hinneigenden Tendenz lag nichts, was ihn auf die scharfe Beobachtung des Portraitisten hingewiesen hätte, Männer und Frauen, Knaben und Mädchen des Lorenzo, die wir einmal gesehen, sie sind eine grosse Familie, in deren Köpfen der verwandte freundliche Zug immer wiederkehrt. Ebensowenig, oder fast so wenig an Anregung in dieser Richtung vermochte Michelozzo das Studium der Antike zu vermitteln. Im Sinne der Renaissance verstanden, im Sinne der florentinischen Portraitplastik des 15. Jahrhunderts, wie sie sich als ein Ausdruck der Zeit entwickelte, muss man sagen, dass aus den alten Statuen und Büsten der Realismus des Bildnisses nicht zu lernen war. Typisch schönfärberisch waren am Ende die ersten Portraits, Heroisieren, Vergötterung die Aufgabe, die den späteren gesteckt war. Dass unserem Meister eine der realistischen Arbeiten zu Gesicht gekommen sein könnte, liesse sich nicht in Abrede stellen, aber die Wahrscheinlichkeit ist gering.

Besass Michelozzo einigen Blick fürs Characteristische, so war er dank Donatello der Sache näher gekommen ; darin ist er sicher sein Schüler. Aber zu hoch darf man sein Können darin nicht anschlagen.

Betrachtet man die Figur Aragazzi's so fällt die grosse, durch keinerlei äusserliche Zuthat gestörte Einfachheit der Figur auf. Ganz platt und starr hingelegt, und das Haupt zum Beschauer ein wenig nach rechts geneigt, die Hände auf dem Körper übereinandergelegt, doch so, dass auch sie mit den Fingern der bis in die Fussspitzen

---

[1] Schmarsow denkt sich die Statue des Namensheiligen gewissermassen als krönendes Glied; zu seinen Füssen läge nach seiner Meinung der Todte, den er segnet.

strikte befolgten Längsrichtung folgen. Das Gewand ist nahe an den Körper herangeholt, der Saum des Kragens auf der Brust die einzige Linie fast, die den Rumpf überquert. Wie stark diese bezeichnete Linie betont ist, geht daraus hervor, dass der Kopf wie losgetrennt erscheint, weil der Saum der Kapuze unterm Kinn senkrecht auf die Richtung des Halses liegt. Was dem Gesicht das Persönliche geben soll, was bei Donatello höchstes Erfassen des Individuellen ist, scheint hier nur auf äusserlicher Beobachtung zu beruhen, wirkt gelegentlich sogar als freie Zuthat in Ermangelung tiefer greifender Mittel.

Während Donatello's Portraitköpfe wirklich die Seele der Dargestellten spiegeln, das glatte Gesicht des Jünglings, die ausgehungerten, von der Wüstenhitze versengten Züge des Täufers, das schmerzvolle dabei feierliche Antlitz eines alten Propheten oder das vom Kampf des Lebens durchfurchte Gesicht des Politikers Uzzano im höchsten Grade ausdrucksfähig erscheinen lassen, wirkt der Kopf Aragazzi's so, als habe der Meister einen seiner Typen «unregelmässig» gemacht. Einige Falten auf der ganz michelozzoschen Stirn mit den flachen Schläfen, einige etwas rauhere Behandlung der ebenso bekannten platten Brauen, conventionelle oder doch so erscheinende Runzeln, vom Nasenflügel zum herabhängenden Mundwinkel, die überspitze Nase, das ist eigentlich alles, was Michelozzo an Besonderheiten aufgefallen war. Es ist ein weiter Weg von da zu Donatello, aber es müsste das Gegentheil, Begabung Michelozzo's zum Portraitisten, wenig stimmen zu dem Bilde, das wir uns von ihm machen. Menschenbeobachtung ist angeboren, zu erlernen, von einem Lehrer in zweiter Hand zu übernehmen ist sie nicht.

Da eben von Aragazzi's Erscheinung die Rede war, so seien hier die beiden Relieftafeln besprochen, auf denen uns seine Person abermals begegnet. Sie haben immer als die technisch sowohl wie compositionell schwächsten der erhaltenen Theile des Grabmals gegolten. Hier zum ersten Mal erscheint der oft wiederholte Vorwurf der mittelmässigen Ausführung gerechtfertigt. Stegmann schreibt den Entwurf derselben dem Donatello zu.[1] Auf seine Gründe wird später einzugehen sein. Einstweilen soviel, dass man wohl mit einiger Befremdung vor diesen Reliefs als vor Werken Michelozzo's steht. Sie wären imstande, an ihm als Künstler irre zu machen. Während er bisher immer als ein Selbständiger vor uns stand, und zwar als ein feiner Kenner der Antike, doch nie als ihr sclavischer Nachahmer hatte man

[1] a. a. O., S. 35.

in diesen Stücken einfach einen Abklatsch antiker Reliefs vor sich. Nimmt man zuerst das «Abschied Aragazzi's von der Mutter» genannte vor, so zeigt sich da in engen Raum gepresst und ihn zum Uebermass füllend eine langweilige Reihe von 5 Figuren, Aragazzi, die alte Mutter, 2 Jünglinge mit entblösstem Oberkörper und ein Kleriker, auf die Stange gereiht, das Gesetz der gleichen Kopfhöhe genau befolgend. Hinter ihnen werden im Grunde noch ein paar Köpfe sichtbar. Der Zusammenhang der Gestalten wird in der wunderlichsten Weise bewerkstelligt, indem sie sich die Hände reichen ; ihr Mienenspiel wäre wenig geeignet einen solchen herzustellen. Vor ihnen hüpfen und springen drei nackte Kinder herum, die lustig lachen, hinaufgenommen sein wollen und die Grossen liebkosen, die jedoch vollauf mit ihren Posen zu thun haben. Schlecht wie die Composition ist auch die Ausführung, ganz besonders die der Köpfe mit den tollen Haartouren und die der Kinderleiber. Was das Technische betrifft, ist ebensowenig wie bei diesem bei dem zweiten Relief an Michelozzo zu denken. Hier noch grössere Ueberfüllung, überall Mangel an Platz, die Figuren verlassen überall den Bildrahmen. Es ist wirklich belustigend zu sehen, wie sich das Jesuskind ängstlich und verlegen ans Kinn greift, als wüsste es keinen Ausweg aus dieser Menge von Menschen die den Thron der göttlichen Mutter umdrängen. Zu allem Ueberfluss halten über derselben zwei herbeischwebende Engel einen Fruchtkranz. Einerseits das Faltengekräusel, andererseits das Blinken der durch- und auseinanderfahrenden Glieder machen das Ganze noch unruhiger. Käme den Reliefs der zwar matt zum Ausdruck gebrachte aber sympathische Zug von Sinnigkeit der Scenen nicht zu Hilfe, so müssten sie ganz kalt lassen. Das zweite erscheint an und in die Fläche gequetscht und würde sofort über den Rahmen schreiten, wollte man den Figuren Bewegungsfreiheit gönnen.

Unter diesen Umständen an Donatello zu denken geht einfach nicht an. Dass die nackten Kindergestalten, deren Zweck nicht recht erkennbar ist, «so sehr an die gleichartigen Schöpfungen in Florenz und Prato erinnern, besonders durch die lebhafte Bewegung, die sie im Gegensatz zu dem etwas überfüllten Hintergrund in den Vordergrund bringen» mag richtig sein oder nicht, aber Donatello darf Alles das, was schon in der Composition vergriffen ist, nicht zugemuthet werden. Ebensowenig freilich Michelozzo. Vielmehr möchte man, wie dies für die Ausführung schon öfters betont worden ist, so auch für den Entwurf an einen Gehilfen denken. Und zwar an einen Donatello's. Die verfehlten Versuche mit dem flachen Relief, die von Stegmann ja

erwähnten Reminiszenzen an Donatello's Puttengestalten, dieses Sich-nicht-genug-thun-können an Figuren lassen auf einen solchen schliessen, der antikische Passionen hatte, aber nehmen musste was er sah, ohne Eigenes hinzufügen zu können. Als «Schulaufgaben nach kalligraphischen Vorlagen», mag man sie geltenlassen, als weiter nichts.

Zuletzt die beiden Statuen, die offenbar in Zusammenhang stehen. Sie sind die schönsten der erhaltenen Stücke. Zu einer bestimmten Deutung derselben ist es bis jetzt nicht gekommen. Professor Schmarsow nennt sie Karyatiden, ohne weitere Bestimmung, eine Auslegung auf die wir später zurückkommen, Bode in den Denkmälern der Renaissancesculptur hält sie für Tugenden.[1] Am treffendsten scheint Tschudi's Meinung, der Engel vor sich zu haben glaubt. Bemerkenswerth bleibt dabei, dass eine ganz deutlich männlichen Typus zeigt.

Halten wir uns zuerst an die andere, weibliche. Es ist eine wahre Riesenerscheinung mit sehr langem, das Mass vielleicht sogar schon überschreitendem Unterkörper. Die ganze Gestalt ruht auf dem linken Bein, während das rechte im Knie gebogen den Fuss etwas zurücklässt. Die linke Hüfte tritt stark aus und so ist der breite Oberkörper, dessen ganze Ansicht dem Beschauer zugekehrt ist, fest eingestellt. Der zur Linken gewendete Kopf, sitzt auf kurzem sehnigem Hals, ein mächtiges Oval. Das edle Profil macht einen ernsten Eindruck, die Einzelheiten der Gesichtsbildung sind weiter ineinander geführt; eine nicht allzu hohe, aber umso breitere Stirn mit flachen Schläfen, in senkrechten Flächen gegen die Brauen abfallend, ihre Linie fortgesetzt von einer energisch modellierten Nase mit ein wenig hängender Spitze, deren Flügel sich fein und deutlich von der Wangenfläche heben. Eine aufgeworfene, geschwellte Oberlippe grenzt den Mund ab, und so fest scheint sie auf die Unterlippe zu drücken, dass die Mundwinkel sich senken. Zwischen dieser unter dem Kinn eine tiefe Grube, ebenso wie die Furche von der Nase zum Mund scharf markiert ist; und so zeigt sich eine feste sichere Behandlung der einzelnen Partieen. Der kräftig vom Hals sich trennende Unterkiefer endet in einem prononcierten, edlen Kinn. Die flächenhaft behandelten Wangen vermitteln den Uebergang ebenso fein und sicher von vorn nach rückwärts wie von oben nach unten. In der Ueberführung der Theile in dieser Richtung wollte der Künstler sogar mehr als er konnte, denn er hat die feine Scheidelinie, die in der Natur vorhandenen Hebungen und Senkungen

---

[1] Der Photograph Lombardi in Siena glaubte sich mit den Bezeichnungen Fede und Speranza aus der Verlegenheit zu helfen.

fortgearbeitet und dadurch eine Wirkung erzielt, die er kaum beabsichtigt hat. Die Augenhöhlen und die ganze Augenpartie ist dadurch ins Ungemessene vergrössert und darin liegt zumeist das Terribile, die «tief innere Verwandtschaft mit Michelangelo's Auffassungsweise» von der Semper[1] spricht. Der Blick, der aus diesen Höhlen zur Seite starrt hat etwas gorgonenhaftes. Dazu kommt noch, dass das Haupt von einem dichten Wald sich ringelnder, in Büscheln wiedergegebener Haare bedeckt ist; der Eindruck der Medusa ist dadurch vervollständigt. Die Hände und Arme in eckigen, heftigen Bewegungen an den Oberleib gezogen halten ein Gefäss, eine Kandelaberbasis oder den Rest sonst irgend eines Attributes. Eine riesenmässige Musculatur tritt zu Tage, wie die Arme an den Leib gepresst sind, eine grosse, breite Fläche liegt vor dem Körper, in einem Zuge vom Ellbogen über den Unterarm in die mächtige rechte Hand mit breitem Rücken verlaufend. Ueberhaupt ist die Hartknochigkeit und fast plump gezeigte physische Kraft das auffallendste an dem Weib. Die Art wie sich die Oberarme enge anschmiegen, lässt den Oberleib noch mächtiger, noch breiter wirken, und er contrastiert gegen die zusammengenommenen Schultern. Diese verhältnissmässig schmal zu bilden, war Michelozzo immer geneigt, auch hier tritt Ghiberti's schöne Wirkung gewaltiger Brustansicht wieder auf.

Nennt Semper die Gestalt, die er als Allegorie des Glaubens bezeichnet, «wohl die grossartigste Idealfigur des 15. Jahrhunderts», so fühlt man das nach. Was man bisher als einen Mangel der Figuren Michelozzo's des öftern zu bemerken hatte, die beschränkte, halbe, trägscheinende, manchmal als Pathos, manchmal als Müdigkeit empfundene Bewegung, hier hat sie der Meister willkürlich oder unwillkürlich an den Wagen seiner Wirkung gespannt. Das Glied eines Leibes von solchem Mass heben, sich bewegen sehen, muss die Empfindung von Schwere, Langsamkeit, Müdigkeit geben. Wenn Semper das «Herausstemmen der einen Hüfte mit zurückgebogenen Oberleib» . . . «als wirkungsvolles Mittel des Contraposto» bezeichnet, so ist damit Cinquecento in Quattrocento hineingedacht, freilich meint er Donatello als Künstler der Figur. Aber was als Contropost erscheint, ist doch der letzte Rest trecentistischen Wesens. Die alte gothische Stellung aus schematischer Einförmigkeit gezogen, lässt den Meister die wundervolle Wirkung erzielen, als wäre es ein neues Motiv, das er gebracht. So sehen wir hier in den Figuren des Aragazzigrabes, die letzte Erinnerung des Künstlers an seinen Lehrer Ghiberti. Von Donatello auf

[1] a. a. O., 1887, pag. 50.

die Höhe der Monumentalität gehoben — die Grösse des Erreichten hat lange an ihn selbst denken lassen —, im vollen Besitz der Technik und der Ausdruckmittel, lässt er doch nicht ab von der Uebung seiner jungen Jahre. Das Zusammenhalten der Massen, die mächtigen Hüften, die Ueberführung und Betonung der Flächen wird zugleich die Frucht der Einwirkung, die er von der Antike erfahren hat. So schliessen sich alle Elemente seiner Entwicklung hier zusammen und auch der Architect spricht aus ihm: Die Betonung der Vertikalen, in Einzelheiten zu bemerken, die in der senkrecht eingestellten Stirn und Nase, im Hals, im steil nach unten führenden rechten Oberarm und von da durch den wie ein Pfeiler aufstrebenden Unterkörper nach abwärts führt, andererseits die Unterbrechung dieser Senkrechten wie durch Gesimse, durch die Brustknochen unterm Hals, durch die Unterarme und Hände, durch den Ueberschlag des Gewandes, das beweist das tectonische Denken beim Aufbau der Gestalt. Ununterbrochen als schlankes Sockelglied wirkt der ganze Unterkörper.

Bekleidet ist die Figur mit einem ärmellosen Chiton, der sich am Körper anschliesst und reiche Falten wirft. Ueber den Schultern zusammengesteckt, fällt er leicht über die fast männlich-platte Brust, die gar nicht zu stimmen scheint zu dem mächtigen Weib mit den robusten Formen; von einem Gürtel über den Hüften zusammengehalten, bildet er einen luftleeren, aufliegenden Ueberschlag und setzt sich nach unten in senkrechten Falten fort. Gegen die Füsse zu liesse ihn die etwas oberflächliche Behandlung des Marmors abwechslungslos und papieren erscheinen, würde nicht gerade das Fehlen von Kleinigkeiten, die ungeminderte Stärke des Steins zum architectonisch sicheren Aufbau der Gestalt so günstig wirken; sonst sind die offenen Stoffflächen durch Falten belebt, wenn auch nur sparsam; vor Allem der Theil an der Brust.

Die Gestalt stellt den Höhepunkt der plastischen Production des Meisters überhaupt dar und über wenige hohe Stufen ist er zu ihr emporgestiegen, soweit der Abstand von den lahmen Tugendfiguren am Unterbau des Coscia-Grabmals auch ist. Die Karyatiden, die Engel neben dem Toten in St. Angelo markieren diese Stufen.

Nicht mehr auf gleicher Stufe steht die zweite der Freifiguren am Aragazzigrab, von Semper die Stärke genannt. Auch sie stützt sich mit ihrem ganzen Gewicht auf das linke Bein, während das rechte als Spielbein ausgestellt ist. Die Gesammthaltung ist minder auffallend, die Bewegungsmotive weniger interessant als bei der ersten, vor allem ist die Ausladung der Hüfte nicht in dem Masse hervorgehoben. Der Rumpf, geradeaus gerichtet, lässt die Brust sich frei und schön

entfalten. Auf ihm sitzt im Gegensatz zu dem der obenbeschriebenen Frau ein langer, starker Hals, der nicht in allen Theilen die richtige Belebung zeigt und dieser trägt abermals einen antikisierenden Kopf. Das allgemeine Schema ist dasselbe wie vorhin, Stirn, Nase und Mund, Kinn sind von demselben Typus auch hier genommen; nur noch schärfer gefurcht ist das Antlitz, in tiefen Rinnen und Gruben liegen Schatten, die dem weiblichen Kopf fehlen. Auch hier ist der Blick starr und schreckhaft. Die schöne weisse Stirn begrenzt nach oben ein Band und die leichten Locken fallen darüber, die Trennung wieder aufhebend. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Haarbehandlung nicht Michelozzo's starke Seite war; auch wenn man die ganz schlechten Darstellungen desselben auf den Reliefs des Aragazzigrabes einem Schüler zuweist,[1] bleiben doch noch genug Beispiele vorhanden, die seine Schwäche darin zeigen. Die Natur so subtil zu beobachten, war er eben nicht gewohnt.

Im rechten herabhängenden, etwas zu kurzen Arm steht aufrecht ein gedrehter Fackelhalter und die linke Hand greift über die Brust herüber, um das obere Ende des Leuchters zu halten. Auch hier ist es wieder, als käme es dem Künstler auf ein Prunken mit der Schilderung der Musculatur an, so auffällig zeigt er die breiten Flächen der an den Leib gezogenen Arme und Hände.

Also auch hier Einfachheit in der Anlage. Kein Durchbrechen des Materials — dazu konnte sich der Giesser Michelozzo nicht entschliessen — und ungekünstelte Stellung.

Die gute Wirkung wird jedoch verdorben durch das Gewand, das unklar, unruhig und compliciert, alle Uebergänge verdeckt, den Körper nicht mehr durchfühlen lässt. So wirkt die Figur eigentlich, als wäre sie nur dazu da, dem Künstler als Hängestock für eine möglichst schwierige und verwickelte Tuchdrapierung zu dienen. Nur um den Hals und in den unteren Partieen etwa ist die Lage der Falten gut zu verfolgen. Ueber Brust- und Bauchpartie, auf den Schultern und über dem linken Bein — das rechte in seiner Spielbeinstellung tritt nackt hervor — lagert eine Unmasse gewellter kleinlicher Falten. Alles ist mit Stoff behängt. Vom rechten Bein zieht wie erwähnt, die Hand, die zugleich den Leuchter hält, das Gewand zurück: ein kleinliches Motiv, mit dem die Behandlung des sichtbar werdenden Knies, des Schenkels und Schienbeins keineswegs versöhnen kann. Solche zierliche Bewegung ist bei dem Riesen lächerlich. Die Füsse sind bis an die Waden mit Tuch verhüllt, nur die Zehen sind sicht-

---

[1] Nach Schmarsow Simone Ferucci-Donatello, pag. 27.

bar. Das starke Anspannen des Stoffes durch das Auftreten ist gut dargestellt, in der Wirkung aber unvortheilhaft, da es die ganze Partie des rechten Fusses tot macht.

Professor Schmarsow hat sich ebenfalls aus den Resten ein Bild des Grabmals zu machen versucht und erkennt in den beiden Figuren Karyatiden. (Archivio storico dell arte VI, pag. 246.) «Appunto in ciò mi pare si riconosca il sentimento di un architetto che cerca di esprimere in forma plastica il carattere essenziale di una parte architettonica piutosto che l'invenzione di uno statuario come Donatello la cai opera è tutta quanta abbastanza lontana dall' architettura.» Den architectonisch feinen ausgeprägten Character der Gestalt haben auch wir oben betont. Doch scheint sonst nichts vorhanden zu sein, was einseitig auf eine architectonische Function derselben hinwiese. Die Beobachtung «questa statue si alzano e fanno uno sforza che se dovessero portare un oggetto pesante che minaccoi di spostare il centro di gravità del loro corpo» kann nur bildlich verstanden werden. Auch bei den Karyatiden des Brancaccigrabes hat es der Meister für nöthig befunden, durch Hinzufügung des Kissens und durch die characteristischen Bewegungen der Hände nach diesen hin, die Function der Gestalten noch klarer zu machen. Ueberdies könnte das einzige verlässliche Anzeichen für eine Verwendung als Träger «di un oggetto pesante» eine Spur an den Köpfen sein, und ihr Fehlen schliesst diese Möglichkeit aus.

So wären also alle Bestandtheile des dritten Werkes an uns vorübergezogen, das aus der Zeit der Gemeinschaft Michelozzo's mit Donatello stammt. Vom Anfang an nur von letzterem übernommen, wurden sie erst vollendet, als ihr Zusammenarbeiten längst aufgehört hatte. 1437 lief die Angelegenheit noch. Wann die Statuen fertig wurden, und ob sie wirklich die letzten Stücke waren, wie wir meinen, aus ihrem Stilcharacter schliessen zu können, muss ungewiss bleiben. Lionardo Bruni traf sie auf dem Transport und nennt sie «statuae duae non satis fabrefactae». Auf den Zeitpunkt ihrer Entstehung ist daraus nicht zu schliessen. Da die Werkleute ihm den Tod Aragazzi's mittheilen, möchte man annehmen, dass die Entwürfe und Anfänge in die Zeit kurz nach seinem Tode 1429 fallen, dass sie jedoch lange auf die Vollendung zu warten hatten. Die bewegten Ereignisse der nächsten Lebensjahre unseres Meisters werden das begreiflich erscheinen lassen.[1]

---

[1] Die beiden noch erhaltenen Stücke von der Basis stellen sich als Puttenfriese dar, die oben und unten von Michelozzo's feiner zierlicher

Noch eines, das letzte der Werke bleibt zu erwähnen, die in die Zeit des Zusammenarbeitens fallen, die Kanzel am Dom zu Prato. Doch sei es gestattet, die Behandlung der bildhauerischen Arbeiten vorerst zu Ende zu bringen und eine Gruppe von kleineren Stücken, Madonnenreliefs anzureihen, die von berufensten Beurtheilern mit dem Meister in Zusammenhang gebracht werden. Sie gehören zu dem ungeheuren Schwarm dieses Motiv behandelnder Kunstwerke, die über alle Museen und Sammlungen zerstreut, zum Theil noch an ihrem alten Standort erhalten, in einem Ort vereinigt, viele Säle zu füllen vermöchten.

Eine grosse Anzahl dieser Reliefs ist mit Donatello's Namen verknüpft oder doch seiner Schule und Umgebung zugewiesen, ohne dass es bis heute gelungen wäre, Klarheit in die ungeordnete Masse des Vorhandenen zu bringen. Eine ganze Reihe sticht aber sofort hervor und verräth den Meister: so zeigen einige auch ausgesprochen Michelozzo's Stilcharacter.

Ueber ihre Entstehungszeit lässt sich nur muthmassen, man könnte sich denken, dass sie neben den anderen Arbeiten einhergingen; immerhin ist es geboten, sie nicht zu früh anzusetzen: Aus der Zeit des Cosciagrabes stammt keines von ihnen. Bode zählt in den «Denkmälern der Renaissancesculptur in Italien»[1] deren fünf auf. Es ist nur vorsichtig, wenn besser eine Vergrösserung der bisher angenommenen Zahl vermieden wird. Vermuthen liesse sich wohl manches, behaupten nichts mit dem Grade von Wahrscheinlichkeit, wie dies bezüglich der von Bode genannten und einer von Schmarsow aufgewiesenen möglich ist. Ueberdies ist mit einem Herausgreifen und einer Inanspruchnahme einzelner Stücke für einzelne Meister zur Klärung der ganzen so interessanten Angelegenheit wenig geschehen; eine gründliche Untersuchung des ganzen vorhandenen Materials wird nöthig sein, zu einer Zeit, da der Stand der Forschung dazu die Möglichkeit bieten wird.

Ist Michelozzo, wie das anzunehmen, von Donatello auf die Behandlung dieses Gegenstandes geführt worden, — denn nichts weist

---

Ornamentik, Guirlanden mit Bändern, Zahnschnitten, Schnüren, Perlstäben eingefasst sind. Die Putten haben schwere, dicke Guirlanden zwischen sich zu tragen und benehmen sich als kleine Athleten in Stellung und Geberden. Die Zwischenräume zwischen ihnen, den Guirlandenbogen und dem Rahmen, füllen flatternde gerippte Bänder. Verschiedenheiten in der Ausführung der Gestalten lassen auf die Arbeit eines Gehilfen schliessen.

[1] Bruckmann. München 1896.

darauf hin, dass er selbst an der Spitze der langen Reihe von Meistern steht, die durch das ganze Quattrocento bis zu Michelangelo sich fortsetzt — so steht er doch selbständig neben ihm. Jener mit seiner strengen, oft auch übertrieben realistischen Darstellung von Mutter und Kind hat ihn nicht in seine Bahnen zu ziehen vermocht. Ueber Michelozzo's Arbeiten ist ein liebenswürdiger, weicher Ausdruck von Treuherzigkeit, von Maria's stiller, ahnungsvoller Liebe und von des Kleinen vollkommener Kindlichkeit und Naivität gebreitet. Es ist die feine, zarte Art der Engel im South Kensington-Museum, die weniger in die Umgebung jener heroischen Gestalten passen, als sie vielmehr hier zu Mutter und Kind anbetend heranschweben könnten. Ghiberti's zahme, empfindsame Linie geht durch Alle, und was an Monumentalität aus ihnen spricht, liegt mehr in der Stimmung der Madonna als im Formalen.

Auch hier lassen sich Verschiedenheiten und Fortschritte der einzelnen Stücke gegen einander erkennen.

Es ist kein erfreulicher Eindruck, den eins der fraglichen Steinreliefs (im Louvre) macht.[1] Die Composition ist nur mühsam in den Rahmen untergebracht und sieht recht gequetscht aus. Zwei Putten rechts und links von der Madonna, deren unter dem Halse geschlossener Mantel viel Raum wegnimmt, sind nur schlecht noch mit auf die Darstellung gebracht, indem sie das letzte leere Stückchen ausfüllen. Die Ueberschneidung der Madonna durch das Kind, das sie vor sich hält, ist nichts weniger als angenehm. Besonders ungeschickt erscheint die Art, wie sie es mit der übergrossen Rechten plump unterm Kinn hält, — der abstehende Daumen liegt auf der Wange des Kindes. Ihr Kopf ist durch das vielfach gefältelte Tuch zu schwer geworden, doch ist er edel in den Zügen. Donatello's Entwurf ist schon bemerkt worden, ebenso aber, dass die Ausführung nicht von seiner Hand ist. Mängel in der Technik, wie sie sich gleicher Weise in seiner Uebergangszeit an den Arbeiten Michelozzo's finden, die zusammengehen mit bestechenden Eigenschaften, wie sie ihm eigenthümlich und einem minderen Gehilfen Donatello's nicht zuzutrauen sind, lassen auf ihn als den Künstler schliessen.

Diesem zunächst stünde eine Darstellung von Mutter und Kind vor einem Vorhang, den zwei Engel auseinander geschlagen haben, im Ospedale di S. Maria Nuova.[2] An und für sich ist es sonderbar, dass Michelozzo

---

[1] Früher in der Sammlung Davillier. Bode-Bruckmann a. a. O., Tafel 173c.

[2] Bemalter Thon.

von der Gewohnheit abgeht, und den Hintergrund belebt, auf dessen Ausgestaltung sonst kein Werth gelegt wird. Vielleicht lockte es ihn, dieses an den Grabmälern Neapels gesehene Motiv auch auf einen solchen Fall zu übertragen, nachdem er die Engel mit dem Vorhang schon am Brancaccigrab verwerthet hatte. Unter Umständen gestattet das einen Schluss auf die Entstehungszeit des Reliefs. «Die gothischen Elemente», von denen Bode spricht, Erinnerungen an Ghiberti, zeigen sich vor Allem in den Engeln mit ihren austretenden Hüften, den überhobenen, rückläufigen Bewegungen. Ihre Armüberschneidungen sind zwar kühn, doch unrichtig. Die Modonna ist ganz ruhig sinnend in Halbfigur dargestellt, wie alle die andern auch; ihre ganze Erscheinung mit dem grossfaltigen Gewand ist höchst einfach. Die Formen des Gesichts sind klein aber scharf, von Monumentalität ist keine Rede, eher von «Embryonenhaftigkeit». Auch dieser Umstand weist dem Relief eine ungefähre Stellung in der Zeit an, denn die Engel und die Karyatiden von St. Angelo übertreffen diese Madonna schon durchaus an Bewegung und Ausdrucksfähigkeit. Das Kind steht vor ihr, sie hält es leise an der Schulter und am linken Beinchen, seine aufgehobene rechte Hand scheint den Beschauer gesegnet zu haben. Hier übrigens der einzige Fall, in dem die ernste Stimmung nicht durch ein Genremotiv am Kinde unterbrochen ist, das der Künstler sonst durch eine Bewegung des Händchens das Sinnen der Mutter ablenken lässt; solch' liebenswürdige Schnörkel der Darstellung werden dem Meister in seiner heiteren weniger grossartigen Auffassung von dem Verhältniss zwischen Maria und dem Kinde unentbehrlich. Das Kopftheil ist schwerer als sonst und lässt nur einige Flechten über den Schläfen, nicht aber wie sonst, Haarwellen über der Stirn frei.

Als nächstes käme eine Halbfigur der Maria mit dem Kinde, in florentiner Privatbesitz,[1] ein Tondo, der von einem bei Michelozzo häufig begegnenden bandartigen Blattkranz gebildet ist. Im Relief verhältnissmässig flach, zeigt es im Motiv Aehnlichkeit mit einem als «Donatello» bezeichneten Stück des Berliner Museums.[2] Hier wie dort sitzt das Kind in der gespreizten Linken der Madonna und steckt hier die linke Hand flach in eine Falte vor der Brust der Mutter, während die rechte nach deren Daumen fasst. Mit dieser Hand drückt die Mutter sehr zart (nur mit Zeige- und Mittelfinger) das Köpfchen des Kleinen an ihre Wange. Auch in der formalen Behandlung weicht die Linke, in der das Kind offenbar

---

[1] Bode-Bruckmann, 172 a.
[2] Katalog Nr. 39.

sehr sicher sitzt, von den anderen bei Michelozzo's Figuren zu beobachtenden Händen ab. Sie zeigen sonst immer weiche, wellige Linien, oft scheinen sie zu zart und nachgebend, als wären sie keines sicheren Griffes fähig, während man bei der eben erwähnten die deutliche Empfindung des Tragens, vor allem auch der Tragfähigkeit, der Anstrengung hat, was sich in der Haltung, den Muskeln und Gelenken sicher ausdrückt. Das Gewand ist noch sehr faltenreich, aber nicht unklar; überdies ist es das einzige Relief, auf dem Maria ein an den Schultern und vorn geknöpftes Untergewand trägt. Der Typus des Gesichts ist unverkennbar der bei dem Künstler gewohnte.

Ein andres Relief, in florentiner Besitz[1] wird ebenfalls mit gutem Grund den Werken des Meisters zugezählt, ein Marmorwerk von dem Bode bemerkt, dass es dem Madonnentypus vom Aragazzigrab am nächsten steht, eine Beobachtung, die sich auf den ersten Blick bestätigt. Es scheint, als hätte man dasselbe Modell wieder vor sich. Auch im Gewande treten Aehnlichkeiten hervor, nur dass das Kopftuch etwas mehr flache Falten zeigt. Alles bleibt aber doch einfacher, die Unruhe wie dort fehlt hier. Auffallen muss das alte Aussehen des Christkindes, dessen Schädelbildung von der des Kindes auf den anderen Reliefs absticht. Es fehlt ihm der sonst häufig zu beobachtende, stark ausgebildete Ober- und Hinterkopf, der Michelozzo's Kindertypus nicht verschönert. Das Kind steht rechts von der Mutter, fasst mit der Linken nach dem Brustwams des Gewandes und lehnt mit dem rechten Arm etwas mühsam und coquett auf ihre linke Schulter hinauf. Hier etwa wären sodann zwei Werke anzusetzen, die schon in der Composition verwandt sind; die Madonna in der Lünette des Brancaccigrabes und die im Portalhalbrund von St. Agostino in Montepulciano. Schmarsow war es, der auf die letztere als eine Arbeit Michelozzo's hinwies.[2] Es wäre zu untersuchen, ob beide derselben Hand entstammen können. Hier wie dort sehen wir Maria, das Kind zu ihrer Linken, in Begleitung zweier Heiligen, rechts von ihr jedesmal Johannes links in St. Angelo der h. Michael; in Montepulciano der Kirchenheilige Augustinus. Doch zeigt sich in der Auffassung ein Unterschied. Während wir in Montepulciano ein freundliches Zusammensein der Heiligen vor uns haben, während man hier immer an ein herziges Kind denkt, an dem sich die Alten freuen, auch ohne dass sie hinsehen, während hier das trauliche Verhältniss der Mutter

---

[1] Bode-Bruckmann, 173 a.
[2] Archivio storico dell' arte VI, pag. 250. Abb. daselbst.

zu ihrem Kleinen wirklich den Mittelpunkt bildet, erscheint die Neapler Gruppe feierlicher, ceremoniöser, auf den Beschauer berechnet. Hier ist die Himmelskönigin die Hauptsache, der das Kind das Attribut ist und mit grossartiger, feierlicher Gebärde der Rechten wendet sie sich in ihrer Herrlichkeit an den Untenstehenden, ernst streng und kalt im Ausdruck des Gesichts. Und als fühlten diesen Stolz und diese Unnahbarkeit auch die heiligen Männer neben ihr, sind sie von ihr abgerückt und bleiben in respectvoller Entfernung, während sich die Gewänder der drei an S. Agostino fast berühren. Wie das ganze Relief hieratischer ist, so sind es auch die Bewegungen und Mienen der Heiligen. Hier weist Johannes, den Beschauer ernst ansehend, auf die Mittelgestalt und das Kind hin; auf dem Gegenstück ist verzichtet auf die ikonographische Deutlichkeit; wie in Gedanken versunken, macht der Täufer die Bewegung des Zeigefingers mechanisch, und die Bedeutung ist ihr halb genommen, da der Bildhauer durch sie zugleich das schwere Kreuz am dünnen Holz im Gleichgewicht halten lässt. Bei Michael tritt das angestammte Abzeichen des Schwertes wie als eine Legitimation in den Vordergrund, bei Augustinus ist es das gedankenvolle, milde Gesicht des Heiligen, das die Aufmerksamkeit fesselt. Geht man auf äusserliche Einzelheiten ein, so können eben diese kältere Zusammenstellung ohne besondere seelische Verknüpfung der einzelnen Gestalten, dann aber Technisches, wie die plumpe Behandlung des Kinderkörpers, der Haarbildung am Johanneskopf, vor Allem aber die unklare Gewandung der Madonna darauf bringen, dass der Urheber dieser Gruppe nicht der Meister der unterhalb sichtbaren herrlichen durchgeistigten Engel sei, sondern ein Gehilfe desselben. Immerhin zeigt das Werk die Vorzüge, die an einen blossen Handwerker nicht denken lassen, einer vom Können des Pagno di Lapo Portigiani müsste es immerhin gewesen sein. Dazu würden die Anklänge stimmen, die sich an den h. Georg im Michael, an Michelozzo's Typus im Antlitz der Maria zeigen. Unterschätzt sollen die Halbfiguren nicht werden, wie überhaupt Portigiani nicht. Ihm geschähe dasselbe Unrecht Michelozzo gegenüber, wie diesem bisher zu Gunsten Donatello's. Wesentliche Vorzüge sind es, die die Lünettengruppe in Montepulciano auszeichnen, der stimmungsvolle zarte Ton ghiberti'scher Färbung, der durch die drei Gestalten geht, findet liebenswürdigen, doch ernsten Ausdruck in ihren Mienen. Johannes ist hier nicht der abgezehrte Fanatiker des Donatello, sondern ein Frommer, der schon viel erduldet hat; sein vernachlässigtes Aeussere soll nicht abstossen, es sind sogar Versuche gemacht, ihn bemitleidens-

werth erscheinen zu lassen, wie er liebevoll, in Gedanken an das Kind neben ihm versunken, vor sich hinsieht. Das Haar ist stark stilisiert und gibt seinem Gesicht einen interessanten, weichen Zug. Hinter ihm tritt auf den ersten Blick der Namensheilige der Kirche zurück, der still in seinem unauffälligen Ornat, die Bischofsmütze auf dem Kopfe, in den Händen Rundstab und Buch, neben Maria steht und sinnt. Auf das Glücklichste ist letztere zwischen ihnen herausgehoben und mit ihr der Knabe, der, von ihrem linken Arm sicher, doch auch graziös gehalten, beide Aermchen frei hat und das rechte Zeigefingerchen mit lächelndem Gesicht zum Munde führt. In diese zuständliche Darstellung, die in dem stummen, gedankenvollen Gesicht der Madonna ihren höchsten Ausdruck findet, bringen die Gewänder mit ihren Bogenfalten, die in geschwungenen Linien bewegten Arme und Hände eine abwechslungsreiche Bewegung, und indem sie die Horizontale betonen, helfen sie die Gruppe in den gegebenen Raum ordnen, den die Köpfe zum Theil überschreiten. Mit dieser Art von Darstellung und Auffassung der weichen, porzellanhaften Fleischbehandlung scheint Michelozzo vor Allem auch auf Luca della Robbia gewirkt zu haben.

Als letztes sei ein, im Besitz des Berliner Museums befindliches Madonnenrelief erwähnt, an dessen Rahmen gewiss mit Recht der Name Michelozzo angeheftet ist. Es ist des öfteren schon richtig als das schönste der vorhandenen Reliefs des Meisters bezeichnet worden und bildet, indem es alle Elemente seiner Kunst aufweist, wirklich die Spitze seiner Reliefarbeiten. Die hohe Halbfigur der Mutter, die mit ihrer Breite den ganzen Raum ausfüllt, wirkt mächtig aus dem Rahmen hervor. Ernst, fast traurig blickt sie auf das Kind, das sie mit zarter Bewegung an sich zieht. Die Verticale scheint vor der Horizontalen betont und dies erinnert an die hohen, elastischen vornehmen Engel des Brancaccigrabes. Der Kopf der Madonna könnte vorbildlich sein für den Typus, zu dem Michelozzo sich durchgerungen hat: Eine vorgewölbte Stirn, breit und frei nach oben freundlich abgeschlossen durch einige gewellte Haarsträhne, wie dies auch die Madonna in Montepulciano zeigt. Flache Brauen, die gerade und schräg zur Nasenwurzel verlaufen, schliessen die Fläche nach unten ab. Die Parthie unter den Augen ist sehr kräftig behandelt. Die Lider könnte man für etwas geschwollen ansehen; sie engen den Blick ein. Kräftig hebt sich die gerade Nase hervor, nur durch eine ganz leise Einsenkung von der Stirn getrennt. Die Spitze ein wenig hängend, wie das schon in anderen Fällen bei Michelozzo zu sehen war, die Scheide-

wand der Oeffnungen stark markiert; ebenso die Rinne zum Mund, um den ein schmerzlicher Ausdruck zuckt. Die Winkel sinken ein wenig, unter der Lippe ist eine starke, wagerechte Einsenkung. Das Grübchenkinn tritt stark hervor.

Zu diesem Ernst der Mutter setzt der Künstler das heitere zum Scherzen aufgelegte Bübchen in Gegensatz. Es sieht jene unbefangen an und man meint, sie werde gleich lächeln, wenn sie die niedliche Bewegung des Kindes mit dem ausgestreckten Zeigefinger zum Munde sieht. Auf das Kind allein, das durch zahlreiche Windeln und Bänder in den Gewändern gehemmt ist, concentriert sich das Freundliche und Anmuthige des Werkes und sein grösster Reiz liegt in diesem Widerstreit der Stimmungen. Um beide Gestalten ergiesst sich reich das Gewand.

In einem einfachen, vom Gürtel straff gezogenen Untergewand steht Maria da, der Hals bleibt frei, eine Krause umgrenzt ihn unten. Vom Kopf herab wallt in mannigfaltigen, kaskadenartig fallenden Falten ein Mantel, auf den Schultern, den Armen sich stauend, das Verticale besonders betonend. Und wie schon bei den Figuren des Aragazzigrabes darauf hingewiesen wurde: Der Künstler hat das Bedürfniss, die Linien zu unterbrechen, so hier durch einen Gürtel, der quer über das Bild läuft, durch die breit entfaltete rechte Hand, letzteres vor Allem ein schon früher beobachtetes Motiv. Er liebt es hauptsächlich, das Fleisch in weichen, breiten Flächen zu zeigen und nimmt jede Gelegenheit wahr, die rundlichen Formen in allen Biegungen durchzubilden. Die Wirkung wird noch unterstützt durch eine geschmackvolle Bemalung des Thons, die Steingrün bevorzugt und auch Gold im damascierten Hintergrund verwendet; an den hervorguckenden Windeln zeigen sich Spuren von Roth.

Damit wäre auch das letzte der plastischen Werke des Meisters an uns vorübergegangen, und es erübrigt, den Urheber desselben noch zu betrachten in seiner Wirkung auf die Späteren. Dies sei verspart, bis dem Plastiker auch der Architect und Decorateur an die Seite gesetzt werden kann.

---

Zu einem Meisterstück des letzteren führt uns jetzt die historische Betrachtung; zu der Kanzel, die an der südwestlichen Fassadenecke des Doms zu Prato angebracht ist; «dove si mostra la pretiosa cintola della gloriosa Vergine Maria», wie es in dem Document heisst, das

die Vergebung des Baues «agli industriosi maestri Donato die Niccolo di Betto del popolo di Santo Christofano del Corso e Michele di Bartholomeo di Gherardo del popolo di Santo Marcho di Firenze», am 14. Juli 1428 abschloss.[1] Michelozzo allein war anwesend und versprach «per si e detto suo compagnio a' detti operai e compagni fatto e conpiuto il detto perbio e lavorio per tuto di primo di settembre M.C.C.C.C.XXVIII, lavorato bene a diligentemente a uso e giudicio di buon maestro a tutte loro spese».

Eine ganze Menge von Bedingungen, Vorschriften und Verklausulierungen füllen den Contract, und er wurde ausführlicher angezogen, um neuerdings zu zeigen, dass es mit dem Handlangerthum Michelozzo's neben Donatello nichts ist, da dieser ihn ganz grosse Verpflichtungen in seinem Namen eingehen und unterschreiben liess. Ueber den weiteren Verlauf der Arbeit, die sich lange über den gesteckten Termin hinausgezogen, nur so viel, dass es äussere Gründe, wechselvolle Umstände waren, die an der Langsamkeit der Entwicklung Schuld tragen. Es wird gleich im Zusammenhang von diesen Ursachen die Rede sein.

Erst 1434 ging man an die Arbeit, die heute noch an ihrem alten Platz steht. Die Fassadenecke erscheint mit einem glatten Pilaster umgeben, der mit seinem schmalen Profil oben abschliesst. An der Seite der Kirchenfront ist darüber ein prachtvolles Bronzekapitell angebracht. Die correspondierende Stelle an der Seitenmauer ist leer und scheint immer leer geblieben zu sein. Eine Ueberlieferung von dem Raub dieses zweiten Capitells durch plündernde Spanier ist doch sehr vage.[2] Guasti sucht und wohl mit Erfolg, das Gegentheil zu beweisen.[3] Es verdeckt den einen kräftigen Kragstein, auf dem der eigentliche Kanzelbau ruht, während der andere frei zu Tage liegt. Zunächst auf dem Abakus übereinander liegen eine Anzahl von Ziergliedern und Leisten, die diesem Theil des Ganzen durch ihre verschiedene Stärke, durch ihr mehr oder weniger kräftiges Vorkragen ein abwechslungsreiches Profil geben. Ein schöner, dicker Blätterkranz mit Bändern umwunden,

---

[1] Vergl. Cesare Guasti: Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato. Firenze 1887.

[2] Vasari.

[3] a. a. O., IV. Die erhaltenen Urkunden und Quittungen sprechen immer nur von einem Capitell. Im Jahre 1553 gaben die Operai den Auftrag «cum magistris peritis in arte loqui ac convenire de proficiendo seu de nuovo fiendo il capitello sotto il perbio della Cintola ubi deficit». Guasti fügt treffend hinzu, danach bliebe immer noch der Zweifel bestehen, ob ein Modell in der Opera zu dem zweiten Capitell vorhanden war, oder ob es eben 1512 abhanden gekommen.

darüber Zahnschnitte, eine ungemein graziöse Perlenschnur; auch ganz einfache runde Stäbe sind verwendet. Eng und natürlich zusammengehalten sind sie eine tragfähig erscheinende Basis für den schweren Körper der Kanzel, und wie schon bei den Grabmälern bemerkt man auch hier dieses sichere Abwägen von Kraft und Last. Diese Finessen kennt nur ein Architect, nur er kann es unternehmen, mit solch zarten Gliedern wie es die Zierleisten sind, einen Eindruck tectonischer Sicherheit zu erzeugen, ein Dilettant hätte klobige, stämmige Träger verwendet. Man kann vor diesem Effect nur wieder auf das Tabernakel der Benefikiatikapelle mit seiner Schwerfälligkeit verweisen, das aus derselben Zeit stammt; hier ist von Donatello keine Spur.

Ueber dem Dreiviertelkreis von Zierleisten folgt eine radial angeordnete Reihe kräftiger aber dabei graziöser Consolen, mit schlichtem Blattornament — die Lücken mit hübschen Rosetten ausgefüllt. Lebhafte Schattenwirkung hilft dieses wichtige Glied betonen und richtig nennt die «Architectur der Renaissance in Italien» dies «eines der schönsten Muster der Auskragung». Darüber liegt ein mehrtheiliger, sehr fein mit Perlstäben und Schnüren gegliederter, ziemlich breiter Streif und nun folgt die eigentliche Balustrade, in der Putten wilde, ausgelassene Tänze ausführen. Doch auch hier hat sich der Meister den tectonischen Ernst gesichert, trotz der lebhaften Decoration das Constructive betont und man hat richtig als von Caesuren von den Doppelpilastern gesprochen, die Rhythmus in die sonst regellose Bewegung der Putten bringen. Ueber jeder zweiten der Consolen steht ein solches Paar kannelierter Pilaster, die uns schon am Oberbau des Brancaccigrabes begegneten. Die graziöse Sicherheit dieses Motivs liess den Künstler es hier wieder benutzen, wo es in seiner kräftigen Breite den starken Consolen besser entspricht, als ein so schlanker einzelner Pilaster. Die unter sich übrigens verschiedenen, sehr zierlichen Capitellchen tragen den Rand der Balustrade, der seinerseits wieder aus breiteren und schmäleren, starken und feinen Streifen und Ornamentleisten gebildet ist. Willy Pastor vergleicht den Aufbau sehr glücklich mit einer Blüthe, die sich erschlossen hat. Vom Boden der Kanzel aus ist die Kirchenecke als runde Säule markiert, trägt in angemessener Höhe, die auch in acustischer Hinsicht sicher berechnet ist, ein einfaches Capitell, das durch angelegte Ornamentringe vom Schaft getrennt und mit Guirlanden behangen ist, und darüber den prachtvollen cassettierten Schalldeckel, der wie ein Filzhut über dem Ganzen sitzt.

Von den Putten nimmt man allgemein an, dass sie im Entwurf mit

seiner grossartigen, heftigen Bewegtheit, seiner drastischen Characterisierung der einzelnen Jungen auf Donatello zurückgehen, jedoch in der Ausführung anderen, untergeordneten Gehilfen überlassen wurden. Mit Vorliebe hat man an Portigiani gedacht, wohl mit Unrecht, denn seine immerhin tüchtigen Qualitäten machen es unwahrscheinlich, dass er, der «Künstler» dieser plumpen Fleischklumpen sei; als welche sich vor Allem die Beine der Putten darstellen. Er war, wie gesagt, doch einer der Begabten in Donatello's Umgebung und neben ihm ist eine ganze Reihe für uns heute namenloser Handlanger zu denken, denen diese oft verblüffend missglückte Arbeit eher zuzutrauen ist.

Ueber diese Putten ist in jüngster Zeit ausführlicher geschrieben worden in einer Schrift, die sich mit der Entwicklung des Frührenaissanceputto beschäftigt.[1] Der Verfasser, im Anschluss an die von Semper geäusserte Ansicht[2] kommt zu dem Schluss, dass das erste Feld mit Putten an der Wand auf Michelozzo in der Ausführung zurückgehe. Angesichts der besondern technischen Rohheit ist das ausgeschlossen. Selbst zu einer Zeit, da man von dem Künstler Michelozzo nicht mehr als den Namen kannte, schätzte man ihn als handwerklichen Gehilfen Donatello's, so dass gar kein Grund vorhanden ist, ihn heute bei der erweiterten Kenntniss seiner Persönlichkeit, für diese Beine und Füsse, die Gesichter und insbesondere Augen, für solch' unverfrorenes Stehenlassen der Bohrlöcher, zur Hervorbringung der Schattenwirkung verantwortlich zu machen. Der Meister der Engel vom Brancaccigrab, der Künstler des Aragazzimonumentes hatte andre Mittel, als es beispielsweise die Bohrungen unterm Arm des zweiten Putto von links sind, alle Aehnlichkeit der Haarbehandlung kann nicht zu der Annahme führen, Michelozzo sei der ausführende Stümper dieser Gestalten. Die Betrachtung seiner früheren Sculpturen hat überdies gelehrt, welche Scheu der gewesene Bronzeplastiker vor einer Unterhöhlung lockerer Partieen hatte, nicht nur an den Haaren, und nichts könnte es erklären, wenn er plötzlich zu solchen Plumpheiten griffe.[3]

---

[1] Siegfried Weber. Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Inauguraldissertation der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg, 1898.

[2] Semper, a. a. O., 1887, pag. 55.

[3] Tschudi in «Donatello el la critica moderna» Torino 1887 schreibt nur das unmittelbar die Fassade berührende Feld dem Donatello zu. «In tutte le altre parti la vivezza dell abozzo è guastata dalla poco buona ed anche in parte ammanierata esecuzione. A quest' opera devono avere collaborato in parecchi, sebbene vi si scorga sempre una nota mano: la medesima che lavorò il bassorilievo del monumento Aragazzi quella di Michel-

Neuerdings werden auch Versuche gemacht, das oben erwähnte Bronzecapitell Donatello abzusprechen und es unserem Künstler zuzuschreiben. Stegmann[1] zieht zu diesem Zweck ein Dokument vom Februar 1435 an, das von der «Armadura de' ferri del chapitello del bronzo che fe Michelozzo di Bartolommeo» spricht und meint es sei nun «urkundlich erwiesen», dass das Stück «von Michelozzo, nicht von Donatello herrührt». Neben solche urkundliche Beweise müssten doch auch stilistische Argumente treten, und diese fehlen vollkommen. Nach dem Vorangegangenen kann vielmehr der Gedanke an Michelozzo's Urheberschaft nicht aufkommen. Die Eigenart des Künstlers liegt nach einer ganz anderen Seite, und es muss gleich hier bei seinem ersten, eigentlich decorativen Werk auf sie in dieser Hinsicht gewiesen werden.

Was oben schon bemerkt wurde und auch aus der bisherigen zusammenhängenden Betrachtung seiner Arbeiten sich ergibt, ist, dass er vor Allem auf die tectonische Klarheit sieht und erst dann an ihre Ausbildung durch Schmuck denkt. Und auch hierin bedient er sich nicht so sehr solcher Mittel, die auf dem Wege der Fantasie durch ihn erfunden wurden; es ist vielmehr eine geistvolle, selbständige Interpretation der Antike, die darin besteht, dass er z. B. von dort überkommene Glieder übernimmt, wie es die immer wiederkehrenden Elemente der antiken Ornamentik sind, und sie in neue Verknüpfung oder neuer Function verwerthet, die ihm für den Einzelfall besonders geeignet erscheint. In dieser Rücksichtnahme auf den besonderen Fall und in dem Talent, das er dazu hatte, liegt die Abwechslung, die Fähigkeit zu befriedigen, die Unerschöpflichkeit seines Systems. Hier in dem Capitell dagegen ist das tragende Glied zur Nebensache geworden, das decorative an erste Stelle getreten. Man kann sich nur denken, dass Donatello das Rankenmotiv (das im übrigen bei Michelozzo ohne Gegenstück dastände, bei Donatello und seiner Vorliebe für dasselbe, wie für Vasen mit solchen Geschlingen sehr verständlich wird) irgendwo in Rom gesehen hat und dass es sein Gedanke war, die Ranken mit Gestalten zu beleben.

So sind Michelozzo und Donatello, die Compagnons näher be-

---

ozzo.» Die schlechten Putten kämen also in der Ausführung auf das Conto desselben Gehilfen, dem wir die Reliefs des Grabmals in Montepulciano zuwiesen. Nur müsste er in den prateser Stücken doch noch sehr erheblich unter seinen Stand gegangen sein.

[1] a. a. O., pag. 36.

trachtet die Gegenpole in der decorativen Kunst der ersten Hälfte des Quattrocento. Bei einem klassisch-heitere, sichere, im Verhältniss zum anderen vielleicht academisch erscheinende Gemessenheit, eine ruhige Grazie, beim zweiten «die Lust zu fabulieren», nicht Heiterkeit sondern Lustigkeit, Schelmerei. Wie hier am unteren Rande die Putten lagern, wie auf jeder Volute so ein kleiner Kerl wippt und balanciert, wie der Putto oben über den Rand guckt, das ist sehr bezeichnend für den ausgelassenen Decorateur, dem die Idee des Capitells das Kind eines fröhlichen Moments ist. Die ganze sonnige Grazie grottesker Ornamentik liegt darüber, und so sehen wir Donatello in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts schon auf dem Wege, den die Besucher der Titusthermen später so erfolgreich beschritten haben.

Von diesen beiden Gegenpolen Michelozzo und Donatello sehen wir also zunächst zwei Strömungen der Ornamentik des Quattrocento nebeneinander gehen. Doch bald mündet die eine anfangs hoffnungsvollere weil bedächtigere in die unruhige, angewachsene, übermüthige zweite ein. Dass es so kam, begreift sich leicht aus quattrocentistischem Wesen.

Spricht das von Stegmann erwähnte Document von dem Capitell «che fe Michelozzo di Bartolommeo», so bezieht sich dies einzig auf den Guss, der ganz gewiss von jenem stammt, und in seiner Vorzüglichkeit liegt ein grosser Theil der Wirkung.

Von den beiden Thüren, durch welche die Procession des heiligen Gürtels die Kanzel betritt und den Rundpfeiler umschreitend wieder verlässt, nachdem die Reliquie vor dem auf dem Platze stehenden Volke hochgehoben worden, mag hier noch ein Wort gesagt sein: «Die Architectur der Renaissance in Toscana» meint, sie dürften «auf Rechnung Donatello's allein zu setzen sein». Sie sind vielmehr auf Michelozzo's Rechnung zu stellen, sie gehören zu der Gruppe ähnlicher Arbeiten von ihm, wie sie in S. Croce und in S. Marco zu sehen sind.

Die lange Entwicklungszeit der letzten erwähnten Werke, des Aragazzigrabmals und der Kanzel in Prato deuten an sich schon darauf hin, dass das Leben des Künstlers bewegter geworden war, die Zeit ständigen Aufenthaltes in der Vaterstadt war ohnehin seit langem vorüber. Es sei gestattet, kurz nur das Thatsächliche nachzuholen: Von einem Aufenthalt in Pisa war schon die Rede; dort entstand das Brancaccigrab. Dann hielt er sich in Prato auf, wo der Contract zum Kanzelbau perfect wurde; endlich wird er wohl auch zu verschiedenen Malen Montepulciano besucht haben, als er an die dortige Arbeit ging, die im übrigen in Florenz besorgt wurde, wie aus Bruni's

erwähntem Brief hervorging. Bald darauf sollte ihn ein politisches Ereigniss stören und seinen Arbeiten Einhalt thun. Die Belagerung von Lucca 1430 ging nicht vorwärts. Da berief Florenz seine tüchtigsten Ingenieure, unter ihnen vor allen Brunelleschi und Michelozzo dahin und sie versuchten alle Kunst daran, die Stadt zu Falle zu bringen, damals freilich vergeblich.

Hatte damit das Vaterland eine Anforderung an den Meister gestellt, der er nachkommen musste, so wäre bald eine neue an ihn herangetreten, die nicht nur an den Patrioten, vor Allem auch an den Menschen appellierte, wenn Vasari zu glauben ist. Es ist bekannt, dass Michelozzo dem Hause der Medicäer eng befreundet war, man denkt ihn sich auch mit Recht als ihren Hausarchitecten, an den sie zu erst sich wendeten, wenn sie an eine ihrer künstlerischen Unternehmungen gingen. Die Gunst des Hauses Medici, die ihm stets treu blieb, galt nicht nur dem Künstler, auch dem Menschen Michelozzo. Fabroni in seiner Vita Magni Cosmi sagt: Amabat (Cosmus) hominem (Michelozzo) carumque habebat, non modo propter ejus ingenium (omnium enim judicio in architectandi arte neminem, nisi Brunelleschium, superiorem habebat) sed propter optimum et spectatam fidem. Seine Söhne wuchsen im Hause des Cosmus auf und haben von da aus Carrière gemacht; für ihn wurden die Aufträge der weiteren Familie zur Quelle eigenen Wohlstandes, zur steten Gelegenheit, auf neue Weise sein Talent zu verwerthen. Die bedeutendsten architectonischen Werke hat er für sie ausgeführt, die nicht mit Unrecht von der Ansicht ausgingen, an je mehr Stellen der beherrschten Stadt sichtbare Zeichen ihrer Macht und ihres Reichthums stünden, um so fester wurzle diese Macht und ihr Ansehen im Bewusstsein der Bevölkerung, desto sicherer sei ihnen die Anerkennung ihrer Stellung, je häufiger das Wappen mit den Palle, oder der Adler mit dem Diamantring und der vielverheissenden Devise «Semper» Allen vor Augen komme.

Da erzählt nun Vasari, Michelozzo sei Cosimo nachgefolgt, als er vor dem Aufstand der Albizzi 1433 fliehen musste und sich nach Venedig begab. Dieser Abstecher des Meisters, mit Allem was bei Vasari drum und dran hängt, wird wohl immer sehr hypothetisch bleiben müssen, auch wenn indirect dafür sprechende Argumente vorhanden sind. Die Arbeiterverzeichnisse der Münze, die seinen Namen bis dahin in gleicher Weise nannten, zeigen, dass etwas mit seiner Thätigkeit daselbst nicht in Ordnung war, und daraus hat man einen Beweis für seine längere Abwesenheit und die Theilnahme an Cosimo's Exil entnehmen zu können gemeint. Diese Thatsachen lassen sich

jedoch auch anders deuten. Schon 1432 — zu einer Zeit also, wo von einer Beziehung zu Medici's Flucht nicht die Rede sein kann, — heisst es im zweiten Halbjahr. Michelozzo Bartholommei Intagliatore pro Intagliatore ferrorum dicte Zecche. Cum hoc quia ipsum impeditum, Tommaxius Niccholai Scarlattini possit loco supradicti Michelozzi ferros Entagliare et omnia facere perut posset dictus Michelozzius electus si adesset. Et quod dictus Tommaxius possit solvi pro illo quod faciet.»

Ohne auf die weiteren längeren Anmerkungen über Michelozzo's Abwesenheit, deren Folgen, Vertretungen u. s. w. einzugehen, sei nur nochmals darauf verwiesen, dass diese Unregelmässigkeiten vorher auch schon vorgekommen waren, wohl aus den Arbeiten des Meisters zu erklären sind, die ihn von der Stadt fernhielten und von einem Posten, der längere Vernachlässigung nicht vertrug. Will man durchaus die Sache auf's Gebiet der Politik hinüberspielen, so könnte man sogar an Intriguen denken, die dem Anhänger der Medici, der im Dienst der städtischen Münze stand, von den Gegnern des Hauses bereitet wurden, aber auf die Theilnahme an der Fahrt nach Venedig lässt das so einfach nicht schliessen; auf ein Zerwürfniss, als ein internes Ereigniss der Zecca verweisen schon die Worte, die sich unterm 27. November 1423 vorfinden: «Et volentes omne dubium et omnem materiam scandali removereproviderunt deliberaverunt et declaraverunt (die Officiales der Zecca) ipsos Michelotium Masium et quemlibet eorum potuisse, et quod potuerit facere dictos ferros et se immisevisse in dicto laborerio, et ipsos, et quemlibet eorum ad cautelam eligerunt in Intagliatores ferrorum pro dicto tempore incepto, et finito ut supra, cum onore, et usitato Salario inter ambos dividendos, pro ut ipsi dominis videbitur et placuerit».

Aus diesen ausführlich citierten Worten lässt sich wohl herauslesen, dass Michelozzo nicht einverstanden war mit seiner oben erwähnten Vertretung durch Scarlattini, da ihm dieser obendrein den Gehalt wegnahm, und dass er dagegen Einwendungen erhoben hatte. Also war es ein Streit zwischen ihm und einem anderen Angestellten, zu dem seine lange Abwesenheit in Geschäften (Prato Montepulciano) womöglich den Anlass gab.

Eingangs schon wurde erwähnt, dass Vasari's Erzählung von der Zeit in Venedig so ziemlich die einzige anecdotisch aussehende Stelle in der ganzen Vita ist. «Laddove» heisst es da «oltre a molti disegni et modelli, che vi fece di abitazioni private e publiche, ornamenti per gli amici di Cosimo e per molti gentiluomini, fece, per ordine et a

spese di Cosimo la libreria del monasterio di S. Giorgio maggiore, luogo de' monaci Neri di Santa Justina; che fu finita non solo di maraglia, di banchi, di legnami ed altri ornamenti, ma ripiena di molti libri». Diese Nachricht ist mit Recht von den verschiedensten Seiten bezweifelt worden, schon unter dem Gesichtspunkt, dass die Dauer des Aufenthalts zur Ausführung eines solchen Werkes ungenügend gewesen wäre. Zwar giebt es auch Stimmen, die sich für die Authenticität des Berichtes einsetzen, so die des Marchese Selvatico,[1] Redtenbacher's[2] und Anderer.

Aber man nimmt besser mit Paoletti[3] und Mothes[4] angesichts der Thatsache, dass nichts Greifbares an Ort und Stelle sich heute mehr vorfindet, an, dass grösster Scepticismus gegenüber der Notiz Vasari's am Platze ist. Die mehr als phantasievolle Erzählung von der Rettung des Hauses bei St. Barnaba lässt den Verdacht aufkommen, dass man es mit einer Vasari-Stelle zu thun hat, in der die Quellen besonders trübe und spärlich fliessen.

Da wir uns einmal in Venedig befinden, sei auch gleich noch einer Arbeit Erwähnung gethan, die von Einigen mit Michelozzo in Verbindung gebracht wird. Mothes und vor ihm Selvatico und Moschini weisen auf ihn hin als den Künstler eines Holzcrucifixes auf dem zweiten Altar in S. Giorgio maggiore. Dass er in Holz gearbeitet hätte, wäre befremdend und ein Unicum in seinem bekannten Oeuvre. Es kann fast für ausgeschlossen gelten, dass der anfängliche Bronzeplastiker, der Meister des harten Materials bis zum Holz in der Erreichung seines Stils fortgeschritten wäre. Das vollkommene Gelingen der Schwenkung zum Marmor ist merkwürdig genug.

---

[1] Selvatico: Sulla architettura e sulla scultura in Venezia. 1847.

[2] R. Redtenbacher, Architectur der italienischen Renaissance, par. 40. 6—9.

[3] Pietro Paoletti. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, 1893, pag. 38.

[4] O. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. Leipzig 1859, II, pag. 31.

## IV.

## DIE GROSSEN BAUTEN DER MEDICI: PALAZZO RICCARDI-MEDICI, S. MARCO.

Die Architecturtheile der beiden grossen Grabdenkmäler und der Prateser Kanzel haben schon gezeigt, mit welch tiefem Verständniss und doch auch wie selbständig Michelozzo der Antike gegenüber stand. Aber er hatte das Glück, über die Beweise historischen Wissens hinaus, als ein Architect seiner Zeit sich zu zeigen, der ihren Sinn und ihre Bedürfnisse begriff.

Die Restitution der Medici, die der endgiltigen Aufrichtung ihrer Herrschaft gleichkam, vollzog sich rasch; ihre Rückkehr glich einem Triumph, der unter dem Jauchzen der «allzeitgetreuen» Florentiner vor sich ging. Nun fehlte dem Machthaber nur noch die Residenz.

Das war der Moment, in dem sich sein Architect aus der Verbindung mit Donatello lösen musste, um für die neuen Aufgaben frei zu sein. Wie er vor Jahren von Ghiberti sich abwendete, weil ihm die Gemeinschaft mit jenem vielversprechend erschien, wusste er auch jetzt wieder, wo sein Vortheil lag und ging allein weiter. Damit ist ein Umschwung aber auch in seiner Kunstentwicklung eingetreten. Die Plastik tritt zurück, oder eigentlich mit ihr ist's für ihn vorbei: Auf dem Boden der Architectur allein findet er sich mit den kommenden Aufträgen ab, und auch in der Decoration ist er nur Architect. Dieser Umstand aber im Zusammenhang mit der Trennung von Donatello, ist bezeichnend genug; zu letzterer kann er nicht durch einen Entschluss wie: «Jetzt keine Bildhauerei mehr, jetzt nur noch bauen», getrieben worden sein; ein ganz bestimmtes Vorhaben hat ihn naturgemäss abgezogen, und das ist die Erbauung des Palazzo Medici. Und

damit ist die Rivalität wieder berührt, die der Entstehungszeit, der Originalität nach zwischen dem genannten und Brunelleschi's Palazzo Pitti besteht.

Hier ist es wohl am Platze, nochmals die Thatsachen und Daten zusammenzustellen, unter der Voraussetzung, dass Michelozzo's Trennung von Donatello einen realen und momentanen Grund gehabt hat.

Nach einer ganz grossen Anzahl von Stimmen entstand der Medicipalast in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre; den frühesten Termin nimmt Del Migliore,[1] mit den Worten «circa all' anno 1430» an. Ueber die Entwicklungszeit des zweiten Palastes gehen die Ansichten sehr auseinander. Vasari und neben ihm der Anonymus Magliabechianus schrieben ihn dem Brunelleschi zu, lassen ihn aber geraume Zeit vor 1446, dem Todesjahr des Meisters entstehen und die Anhänger dieser Meinung haben sich allmählig auf das Jahr 1440 als Abrundungstermin geeinigt. Eine andre Gruppe, an ihrer Spitze Macchiavelli[2] und nach ihm Scipione Amirato[3] versetzen den Baubeginn in die Zeit, da sich Luca Pitti als Anhänger der Medici grosse Verdienste erwarb, in der Stadt eine Rolle spielte, fast wie jene selbst — etwa 1458 — und nun scheint nichts natürlicher, als die Annahme, dass er diesem seinem Ansehen durch den grossen Prachtbau verstärkten Ausdruck zu geben wünschte. So kämen zwanzig Jahre zwischen die Erbauung der Palazzi Medici und Pitti zu liegen und die Autorschaft Brunelleschi's an letzterem wäre ausgeschlossen. Die neuere Forschung hat den früheren Entstehungstermin acceptiert, auch Fabriczy;[4] er muss wohl schon desshalb vorgezogen werden, weil sich 1458 der Palaststil auf einer ganz anderen Stufe der Entwicklung befand und auf den Palazzo Ruccellai L, B. Alberti's zu bewegte.

An diesem klaren Verhältniss der Entwicklungszeiten 1430 (rund) zu 1440 ist immer wieder in der Brunelleschi-Literatur gerüttelt worden. Man konnte die Originalität des ersteren nicht glauben, wollte Brunelleschi als den «Erfinder» des Renaissance-Palastes nicht aufgeben. Vasari half sich mit der Erzählung von dem ersten Entwurf Filippo's für Cosimo, der diesem zu prunkvoll gewesen sei und sicherte so seine Priorität am Ganzen. Was Michelozzo dann wirklich baute, waren Copien oder Erinnerungen vom in der Aufregung zerstörten

---

[1] Del Migliore: Firenze illustrata, Florenz 1684, pag. 198.
[2] Historie fiorentine. Florenz 1537, libre VII, pag. 157.
[3] Istorie fiorentine. Florenz 1647, II, pag. 87.
[4] a. a. O., pag. 306.

Modell des grossen Baumeisters. Es ist so recht eine Anecdote, wie sie gelegentlich Vasari zu Gebote standen und kann als nichts anderes genommen werden. Vom Künstler selbst zerstörte Modelle und Werke respective die Berichte darüber immer ominös.[1] Die moderne Literatur weist zahlreiche Versuche auf, wenn auch nicht die Paläste den Platz wechseln zu lassen, so doch die Termine ihres Baues möglichst nahe zu rücken und so die Annahme festzulegen, Michelozzo sei Brunelleschi's Schüler gewesen und sein Copist. Und zwar ebenso dadurch, dass man das Datum für den Palast in Via larga hinaus schob, wie durch eine Zurückversetzung des Pittipalastes. Oder aber man berief sich unbedingt auf Brunelleschi's unumstössliche Autorität. So berichtet Rudolf Redtenbacher,[2] der Palast sei 1431 von Brunelleschi oder nach Brunelleschi's Plan von Michelozzo begonnen worden. Zum Beweise heisst es weiter:[3] «Von Palazzo Riccardi ist, wie man aus dem Umstand schliessen muss, dass er 10 Jahre vor Palazzo Pitti begonnen wurde, das Erdgeschoss seiner Erscheinung nach Brunelleschi zuzuschreiben, nicht Michelozzo, sonst müsste man die Idee der Rustica-Fassade diesem zuertheilen, die dann Brunelleschi erst adoptiert hätte; das ist aber unwahrscheinlich.»! Weiter heisst es zur Stützung der Erzählung von Brunelleschi's erstem Modell: Noch bei Palazzo Strozzi, bei dem Lorenzo de' Medici dem Bauherrn opus rusticum anzuwenden vorschlug, erklärte Filippo Strozzi, um keinen Preis wolle er opus rusticum, da es zu bürgerlichen Verhältnissen nicht passe und zuviel Kosten verursache. Wenn nun Vasari erzählt, Cosimo de' Medici habe Brunelleschi's Plan zu seinem Palast nicht angenommen, weil er ihm ein zu grosses und herrliches Gebäude schien, welches er weniger der Kosten wegen, als um nicht Neid zu erwecken, nicht ausführen wolle, so ist anzunehmen, Brunelleschi habe opus rusticum für den Palast beabsichtigt, wie er es später ja beim Palazzo Pitti anwendete, und Michelozzo sei erst nach Voll-

---

[1] Vasari hat wohl nur die Tradition von dem ursprünglichen Entwurf Brunelleschi's in seine Darstellung übernommen, aber betreffs des wahren Sachverhalts scheint er doch Bedenken gehabt zu haben. Er nimmt sichtlich an, dass jenes Modell mit dem unseres Meisters und wohl auch im Character mit dem Pitti nichts zu thun hatte, wenn er an eine Existenz des ersteren bei sich überhaupt glaubte, denn er sagt deutlich und wörtlich: E tanto piu merita lode Michelozzo, quanto questo fu il primo che in quella città fusse stato fatto con ordine moderno.

[2] R. Redtenbacher, Architectur der italienischen Renaissance. Frankfurt 1886, § 18, N. 153.

[3] § 19, N. 94.

endung des Erdgeschosses von dem Plan abgewichen, wie ja auch seine Architectur kleinlich erscheint, im Vergleich zum Erdgeschoss.[1] Diese Analogie über ein halbes Jahrhundert weg ist wirklich unglaublich, man kann doch nicht glauben, dass derselbe Anstoss am opus rusticum in der Abneigung gegen zu grosse Pracht zu suchen sei. Die Annahme zweier Meister des Medicäer-Hauses findet sich sonst nirgends mehr.

Das Verhältniss der beiden Paläste in Anlehnung an die überlieferten Daten, scheint vielmehr folgendes zu sein: Als Cosimo «quasi trionfante» wie Vasari sagt, aus dem Venetianischen Exil zurückkehrte, wollte er, wie erwähnt, seiner Machtstellung auch äusserlichen Ausdruck verleihen, indem er seine Residenz in ein zu errichtendes Monumentalgebäude verlegte und er beauftragte seinen Hausarchitecten mit einem Entwurf. Dies geschah sogleich 1433 und dieses Vorhaben des Meisters ist eben der handgreifliche Grund zur Trennung von Donatello. Es ist mit grösster Sicherheit anzunehmen, dass Cosimo mit der Verwirklichung nicht zögerte, er der wie kein anderer die Unzuverlässigkeit des Florentiners kannte und die Wichtigkeit eines Eindruckes zu schätzen wusste, wie er ihn durch Errichtung seiner Residenz auf ihn auszuüben gedachte. Eine Theilnahme Brunelleschi's ist nur durch eine mehr als fragwürdige Anecdote verbürgt und nicht aufrecht zu halten.

Die Ausführung mag 1434—35 begonnen haben. Durch diese immerhin bemerkenswerthe Verschiebung von 1430 um ein halbes Jahrzehnt wird einem Bedenken des Baron von Geymüller[2] Rechnung getragen, das sich auf die «unerklärliche Reife Michelozzo's», die unvermittelt erscheint, bezieht. Es soll später noch darauf verwiesen werden, dass es an vermittelnden Gliedern nicht fehlt; aber in der That ist jedes Jahr für die Wahrscheinlichkeit des Ganzen ein Gewinn. Dass der Palazzo Pitti in Elementen der Fassade unter anderen der Rustica nicht original erscheint, ist zwar ein Resultat, zu dem man sich gewiss nicht leicht bekennt, aber die Umstände sprechen energisch dafür.

Alle Verschiebungen von Entstehungsdaten, die künstlichsten Versuche, das Ganze von Grund aus anders zu begreifen, wohin auch der gehört, Brunelleschi zum architectonischen Rathgeber Donatello's

---

[1] Raschdorff erklärt sich mit obiger Argumentierung einverstanden, indem er Redtenbacher's Worte kritiklos reproduciert.

[2] Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, Band 1894: Die architekton. Entwickl. Michelozzo's und sein Zusammenwirken mit Donatello.

an den Grabmälern zu machen und so Michelozzo auszumerzen, können diesen Daten 1433—35—40 nicht begegnen, deren erstes solche Stärkung erfährt, wie es der Zusammenfall mit der Trennung von Donatello ist.

Einer Lobpreisung des Palastes in der Via Lavour bedarf es heute nicht mehr; alles ist bis zu den letzten Einzelheiten bekannt. Die Geschichte der Renaissance-Architectur hängt an ihm und hatte sich immer wieder mit ihm zu beschäftigen, wenn sie es auch nur als mit einem Enkel des Brunelleschi'schen Genius that. Er wird nicht nur in der Entwicklung der Architectur vom ästhetischen Standpunkt, auch in der der menschlichen Wohnungen in ihren Raumverhältnissen stets seinen Platz behaupten. Oft genug ist auf die Wendung, auf den Fortschritt gegenüber den finsteren, unwohnlichen, ungesunden Adelsburgen in Florenz hingewiesen worden, der sich im Hause der Renaissance offenbart. «In den Räumen, die es sich schafft, in der Bildung von Decke und Wand, sagt ein Zeitalter so genau, wie in der Stilisierung seines Körpers und seiner Bewegung, was es sein möchte und wo es Werth und Bedeutung suche.» So hat Wölfflin den Gedanken am besten formuliert.

Nur als ein Werk des Meisters soll er hier behandelt werden. Bei der Betrachtung der Grabmäler und auch sonst wurde es versucht, darzulegen, wie es eine hervorragende Eigenschaft und Gabe Michelozzo's ist, sich vor den gegebenen Fall zu stellen und aus ihm selbst alles Nothwendige abzuleiten. Ist das nur einigermassen gelungen, so sind damit die Fragen zu erledigen, die Baron von Geymüller etwas spezialisierter, doch der Verallgemeinerung fähig in dem erwähnten Aufsatz in den Jahrbüchern gestellt hat. Es heisst da zunächst «Einfluss Brunelleschi's auf Michelozzo». In anderem Zusammenhange schon wurde darauf verwiesen, dass einen solchen anzunehmen, eine Schülerschaft unseres Künstlers bei Brunelleschi zu constatieren, gar kein Anlass vorliegt. Man sollte eher meinen, dass die Beeinflussung im gesellschaftlichen Verkehr im Kreise von Architecten vor sich ging, die ihre Pläne besprachen und Meinungen austauschten. Es ist gewiss nichts einzuwenden gegen die Bezeichnung als «Brunelleschi's Stil» für die Renaissance der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, doch nur in dem Sinne, dass er der Repräsentant desselben ist, dessen Name durch seinen Glanz und die Macht der Tradition vor Allen in's Gedächtniss übergegangen ist, wie Bramante's hundert Jahre später für die Hochrenaissance zum Schlagwort geworden ist, zur Devise, die eine ganze grosse Schaar eigenartigster Individualitäten vereinigte.

Die Bedingungen lagen in den Lebensverhältnissen des vornehmen

Florentiners von damals überhaupt, die Formensprache war Gemeingut im wahrsten Sinne, und jeder der mit künstlerischem Talent und practischem Blick vor die Aufgabe trat, war im Stande sie zu lösen. Von einer Beeinflussung kann im gewöhnlichen Sinne nicht die Rede sein, da ihm Brunelleschi eben eine Erfindung, ein Geheimniss nicht mitzutheilen hatte. Zum ersten Mal steht Michelozzo vor einem architectonischen Auftrag, gewiss ein langgehegter Wunsch von ihm. Denn, dass er unvorbereitet, plötzlich überrascht sich von Cosimo aufgefordert sah, ist nicht richtig. Die von Geymüller formulierte Frage, wie sich die auffallende Reife der architectonischen Durchbildung an der Prateser Kanzel erklären lasse, ist zu verallgemeinern über dieses einzelne Werk hinaus auf die erste Hälfte der dreissiger Jahre überhaupt, kann in ihrer Beantwortung jedoch keine Schwierigkeiten machen. Man hat ihn werden gesehen, den Baumeister der Grabmäler, man hat beobachtet, wie er sich selbst erzog. Zu einfacher, scharfer Betonung des constructiven Gerüstes schulte er sich vom Cosciagrab an, wagte erst nach und nach eine Bereicherung und Schmuck und hat diese Strenge nie aufgegeben. Wie er die heitere leuchtende Decoration in Prato hineinzwang in die Erfüllung klarer architectonischer Function, so ist er auch in seinen Palästen von der tectonischen Grundidee nicht einen Augenblick abgewichen. Ein Fassadenbaumeister ist er nie geworden, er begreift den Raumstil und hat so für eine spätere Generation Platz geschaffen, die den Stil nach der decorativen Seite durch- und ausbildete.

Wie als Plastiker, so auch als Architect kommt er von der Gothik herüber, doch in ganz bestimmtem Sinne nur. Er gibt hier, wie dort nichts auf, ehe er besseres Neues hat. Es ist leider nicht in dem Masse, wie bei seinen bildhauerischen Arbeiten möglich, seine Anhänglichkeit an die gothische Auffassung und Formensprache zu constatieren ; die im practischen Leben fussende Architectur ging doch radicaler vor, hat sich einen so sanften Uebergang wie ihn die Werke Michelozzo's auf plastischem Gebiete zeigen, nicht gegönnt, aber auch hier ist die verbindende Linie noch deutlich sichtbar. Das Ernste, Abweisende, fast Drohende des Palastes, die Vernachlässigung eines einladenden, heranziehenden Eingangs, die wilde Rustica des Erdgeschosses, das wie eine Bastei wirkt, die Fenster mit den gothischen Theilungssäulchen, — um auch ein Detail zu nennen — sind Erinnerungen an die festen Häuser der adeligen Geschlechter, die eine ruhigere Zeit überflüssig machte, und die er unbedenklich herübernahm. Wie in seinen Plastiken, ist auch in seinen Bauten die gothische Welt noch nicht ganz erstorben,

hier wie dort tritt zuerst der Wechsel des Inhalts ein, während die Hülle der Form erst allmählig abgestreift wird.

Ueber die Vorzüglichkeit des Grundrisses, seine ausgezeichnete Anpassung an die Bedürfnisse sind alle Beurtheiler einig: Vasari schon, der den Palazzo, in der Hauptsache wenigstens, noch in seinem ursprünglichen Zustand gesehen hat, kann nicht genug von seiner klaren, einfachen, nützlichen Vertheilung der Räume erzählen.[1] Wiederholt haben Kaiser und Könige ihn bewohnt «— con infinita lode cosi della magnificenza di Cosimo come della eccellente virtù di Michelozzo nell' architettura».

Die lichtvolle Disposition des Ganzen um den grossen Hof, mit seinen Säulenhallen, die Abwesenheit alles Winkelwerkes, aller Verliessgeheimnisse, diese bestimmte, unverrückbare Festsetzung eines Mittelpunktes, die Beseitigung der bis dahin üblichen Wacht- und Alarmthürme sind ein ausgesprochener Protest neuerwachten architectonischen Geistes, gegenüber der malerischen Zügellosigkeit des florentinischen Trecento. Bis in die Capitelle der Säulen im Hof, deren Blätter Stegmann mit Unrecht angeleimt nennt, erstreckt sich die constructive Klarheit. Eher will der Künstler in der Decoration dürftig erscheinen, als dass er einen, als tragendes Glied wichtigen Säulenkern durch starkes Angreifen mit dem Meissel schwächt und unsicher erscheinen lässt.

Seine ganze Tüchtigkeit zeigt sich aber erst doppelt in der Weise, wie er seine tectonische Strenge mit der Grazie der Decoration verbindet. Er wusste die belebende, auflichtende Kraft feinen Schmuckes wohl zu schätzen und es ist überflüssig dies durch Hervorheben der so oft bewunderten Einzelheiten zu beweisen.

«Ein jeder Bau ist eine Welt für sich, der freie, phantasievolle Ausdruck individuellster Persönlichkeit; aber in dieser unendlichen Mannigfaltigkeit immer und überall, fest und unbeirrbar, der grosse Zug der grossen Zeit, machtvolles erhöhtes Menschendasein. Man hat das Renaissancehaus, das für alle Folgezeit typisch wurde, weil es aus der innersten Nothwendigkeit des modernen Lebens herauswuchs, später vielfach gemodelt, je nach der Verschiedenheit der Zeitalter und der örtlichen und klimatischen Bedingungen; nie aber ist diese Vornehmheit der Frührenaissance und Hochrenaissance wieder erreicht worden.»[2]

---

[1] Vasari S. II, pag. 434.

[2] H. Hettner, Italienische Studien. Braunschweig 1879.

Diese Worte Hermann Hettner's haben wie für keinen anderen, Geltung für den Palast des Hauses Medici, den ersten Renaissancepalast, den Vorläufer des Hauses der Pitti.

Als ein ganzes Kunstwerk und als ein rundum Abgeschlossenes, ein durchdachter Organismus steht dieser Musterbau der Renaissance heute da. Und aus allen Theilen spricht der Geist des Meisters in ruhiger wohllautender Sprache; unwillkürlich sucht man nach einer Erklärung für diese wundervolle Erscheinung. Vielleicht sind eine solche die Worte, die Goethe's Ottilie in's Tagebuch schrieb: «Wie oft wendet er (der Baukünstler) seinen ganzen Geist, seine ganze Neigung auf, um Räume hervorzubringen, von denen er sich selbst ausschliessen muss. Die königlichen Säle sind ihm ihre Pracht schuldig, deren grösste Wirkung er nicht mitgeniesst. In den Tempeln zieht er eine Grenze zwischen sich und dem Allerheiligsten; er darf die Stufen nicht mehr betreten, die er zu herzerhebender Feierlichkeit gründete, sowie der Goldschmied die Monstranz nur von fern anbetet, deren Schmelz und Edelsteine er zusammengeordnet hat. Dem Reichen übergibt der Baumeister mit dem Schlüssel des Palastes alle Bequemlichkeit und Behäbigkeit, ohne irgend etwas davon mitzugeniessen. Muss sich nicht allgemach auf diese Weise die Kunst von dem Künstler entfernen, wenn das Werk wie ein ausgestattetes Kind, nicht mehr auf den Vater zurückwirkt? und wie sehr musste die Kunst sich selbst befördern, als sie fast allein mit dem Oeffentlichen, mit dem was Allen und also auch dem Künstler gehörte, sich zu beschäftigen bestimmt war.» Michelozzo baute das Haus seines Gönners und Freundes, nicht seines Brotherren, er baute die Räume, in denen er selbst frohe Stunden zu verleben erhoffen durfte, die Zimmer eines Bürgers, nicht eines Fürsten ordnete er an. So erklärt sich die Einheit seiner künstlerischen Intention und des gewonnenen Ausdrucks, und wenn heute etliche Splitter im gesunden Körper stecken, so sind das diese oder jene, «Verschönerungen», die spätere Zeiten für nothwendig hielten, als Kaiser und Könige in Via larga wohnten.

Eine lange Reihe von Namen liesse sich nennen, von Bauten, die die Nachfolge des Medicihauses bilden, der Palazzo Strozzi des Benedetto da Majano und viele andere mehr. Eine Anzahl von ihnen in Florenz und Italien wurde Michelozzo in der Folge zugeschrieben, so der Santi Bentivoglio's in Bologna, der heut zerstört, und über dessen Künstler Näheres nicht bekannt ist. Tornabuoni, Corsi, der, wenigstens wie er heute ist, nur in wenigen Theilen michelozzesken Character trägt. Weiter Palla Strozzi, dem Riccardi-Medici besonders ähnlich,

mit dem der Meister jedoch nichts zu thun hat; es ist eine Copie seines Werkes. Dann erwähnt Fabriczy[1] den Quaratesi Già Lenzi und einige Säulen seines Vestibüls «mit jenen jonischen corinthischen Mischcapitellen, wie sie Michelozzo an jenen Bauten bevorzugte». Irgendwelche Folgerungen auf eine Urheberschaft des Meisters lassen sich daraus nicht ziehen. Einem Schüler des Michelozzo schreibt derselbe Autor[2] den von Passerini dem Brunelleschi zugesprochenen Palazzo Canigiani zu, im Hinblick auf eine Arcadenhalle mit michelozesken Capitellen. Den von Stegmann[3] erwähnte Palazzo Ricasoli (jetzt Locanda Newjork) behandelt man besser im Zusammenhang mit des Meisters Villenbauten. Auch Stegmann zählt ihn (dem andern glatten florentiner Palasttypus) zu; die «einfachen Rusticafenster ohne Säulchen, die Wände, die zur Aufnahme von Fresken und Sgraffitti bestimmt waren», deuten eine leichtere decorative Bauart an, die mit des Architecten Stadtpalastbau nichts zu thun hat.

Der Bau des Riccardi-Medici-Palastes zog sich lange hin, Jahre vergingen, ehe er in allen Einzelheiten fertig stand, noch 1452 arbeitete Michelozzo's Gehilfe Maso an den Sgraffitti des Hofes. Aber der Meister konnte sich nicht dieser einen Aufgabe allein widmen. Die Medici hatten noch mehr für ihn zu thun. Mit dem Palast wollte man den Florentinern imponieren, mit dem Bau des Klosters San Marco, das im Besitz der Salvestriner in Verfall gerathen war, wollte man sich noch mehr bei ihnen in Gunst setzen, Eugen IV. nahm den Mönchen das Kloster ab, und verlieh es auf Bitten der Bevölkerung den Dominikanern von Fiesole, die vor kurzem in die Stadt gezogen waren, im Besitz der kleinen Kirche San Giorgio oltr'Arno sich befanden und grosser Beliebtheit erfreuten. Ihnen ihren Wohnsitz herzurichten, die Spuren der Verwahrlosung und zahlreicher Brände aus der Zeit der Salvestriner zu beseitigen, die Niederlassung den Bedürfnissen des geistig hochstehenden Ordens anzupassen, das nahmen die Medici als eine Ehrenaufgabe für sich in Anspruch. Und Michelozzo übernahm die Ausführung.

Die Ausgabe von 36000 Ducaten hat Cosimo nicht gescheut, und doch durfte man sich keinen Luxus gestatten, musste das Nothwendigste nur im Auge behalten und durfte keine Seitensprünge machen. Die neuen Bewohner waren zunächst in einer schlimmen Lage, das

---

[1] a. a. O., pag. 53.
[2] a. a. O., pag. 56.
[3] a. a. O., pag. 55.

Dormitorium war von einem Brande zerstört, hätte auch ohnedies, auf die viel kleinere Zahl der früheren Inhaber berechnet, für Alle nicht Platz geboten. Dieser Anforderung musste zuerst genügt werden. So sehen wir also auch hier den practischen, findigen Architecten an der Arbeit. Räume zu schaffen war seine erste Aufgabe; er wusste sie mit allem Ernst zu lösen, konnte auf alle kostspielige Decoration verzichten und hat doch mit den einfachsten Mitteln eine reizvolle Wirkung erzielt. Wie im Palast Cosimo's, hat er auch hier einen freien Raum, der Licht und Luft zuführte, den Hof zum Mittelpunkt gemacht; den veränderten Verhältnissen Rechnung tragend, da es sich nicht um die Lebensweise eines Kaufmannes oder Regenten und seiner Familie im geschlossenen Geschlechtshause, sondern um das Treiben einer grossen Genossenschaft mit ihren complicierten weltlichen und kirchlichen Verrichtungen handelte, legte er deren zwei an, den einen, kleineren neben die Kirche, den zweiten hinter dieselbe. Ein dritter, noch kleinerer kommt für die Gesammtanlage nicht in Betracht. Sie hat in allen Theilen grosse Veränderungen durchgemacht, der oft wechselnde Geist in diesem Kloster hat immer neue Bedürfnisse erzeugt. Der liebenswürdigste, ansprechendste Theil sind immer die Höfe geblieben. Leichte Bogen spannen sich von einer der graziösen Säulen zur anderen, die im Verhältniss zu ihrer Stärke auf etwas hohen, klobigen Sockeln stehen und von diesen stark heruntergezogen werden. Die Bogenansätze ruhen auf sehr zierlichen, ganz einfachen jonischen Capitellchen. Die Kreuzgänge sind im Gegensatz zu deren früherer Anlage breit, auch in den Arcaden und machen einen sonnigen, luftigen Eindruck. Der kleine, feinprofilierte Glockenthurm blickt an einer Hofecke des ersten Klosters herein; gerade die Anspruchslosigkeit in den Mitteln macht das Ganze so werthvoll.

Wie sehr der Meister seine Aufgabe begriff, geht aus der Sorgfalt hervor, die den Schlaf- und Wohnräumen zugewendet wurde. Michelozzo hat damit wieder gezeigt, wie taktvoll er den Schwerpunkt in seinen Aufträgen herauszufinden wusste. Die Mönche selbst hielten darauf, dass die Zellen ganz einfach wurden und gothische Reminiszenzen waren ihnen offenbar angenehm.

Die Kirche wurde einer nachhaltigen Renovation unterzogen, doch ist heute nichts michelozzeskes mehr zu entdecken.

Der Luxus der Anlage concentrierte sich auf die besondere Stiftung Cosimo's, die Bibliothek. Zwar wurde auch hier mit den einfachsten Formen bewirkt, was sich erreichen liess aber ihr Vorhandensein überhaupt war die Zierde des Klosters.

In der Idee Michelozzo's dem Bücherraum das Schema der dreischiffigen Basilika zu Grunde zu legen, in der Art, wie er somit diese Raumgestaltung in den Dienst eines neuen Zweckes stellte, ist ein neuer Beweis seiner grossen Begabung als Architect zu erblicken. Dabei hat er es verstanden, die alte ehrwürdige Raumform zu erhalten, dem profanen Zwecke anzunähern und hat es vermieden, dass die Raumeinheit aufgehoben werde, indem die schlanken Säulen den Blick in's Ganze nicht zerschneiden können.

Auf die Einzelheiten näher einzugehen, alle decorativen Theile, wie Thüren, Fensterrahmungen zu betrachten, ist hier nicht der Platz: «die Architectur der Renaissance in Toscana» befasst sich beschreibenderweise ausführlicher mit alledem. Was zur Characteristik des Künstlers wichtig ist, ist, dass er sich auch hier in seiner ruhigen Art des Schmuckes bewährt, die vollständige Abwesenheit aller Lust an Paradestückchen und Effecthascherei. Er wie kein anderer hat die Werthscala der Einzelheiten eines Raumes beherrscht, nach der er auch den Schmuck der Theile abstufte. Der ganze Klosterbau war eine nüchterne Aufgabe, ihre Lösung ist in der Entwicklungsgeschichte gewiss der Beachtung werth, die sie gefunden hat. Wo er den Rahmen des Nützlichen überschritt und von seinen heiteren, doch zurückhaltenden Formen etwas hergab, ist es eine spontane Aeusserung seiner liebenswürdigen Künstlernatur.

Eine eigenthümliche Erscheinung in der Geschichte muss es genannt werden, dass es gerade der Convent von San Marco mit seinem Prior Savonarola war, der den Anstoss gab zu der Vertreibung der Familie seines Wohlthäters. Nachdem Cosimo die Mönche auf jede Weise gefördert und ihnen selbst die wichtige Rolle zuertheilt hatte, die sie fortan in der Stadt spielten, war es fünfzig Jahre später eine Erkenntlichkeit, die schlecht stimmte zu dem Verhältniss zwischen dem Orden und dem alten Beschützer, als Piero 1494 in den Strassenkämpfen die erbetene Zuflucht versagt wurde und man den Urenkel des frommen Cosimo gleichgiltig in's Exil ziehen liess.

## V.

## DIE SONSTIGEN WERKE SEIT DER TRENNUNG VON DONATELLO BIS ZUM BEGINN DER FÜNFZIGER JAHRE: S. AGOSTINO IN MONTEPULCIANO, SANTA ANNUNZIATA, S. CROCE. — TABERNACOLO DEL CROCIFISSO IN S. MINIATO AL MONTE, TABERNAKEL AN ORSANMICHELE, JOHANNESSTATUE.

Ungefähr um dieselbe Zeit, in die letzten Jahre der Beschäftigung in Montepulciano, also 1436/37, wäre auch die Fassade von S. Agostino daselbst anzusetzen, die neuerdings unserem Meister zugeschrieben wird.[1] Die sicher von Michelozzo herrührende Madonna in der Lünette wurde oben schon erwähnt. Die Fassade zeigt noch gothische Reste und ist in ein Sockelgeschoss und zwei darüberliegende Stockwerke durch starke beschattende Simse getheilt. Eben das erste Geschoss trägt die gothische Decoration, und vier spitzbogige Nischen sind eingebrochen. Das Ganze krönt ein dreieckiger Giebel mit einem Wappenschild. Professor Schmarsow hat zuerst Michelozzo's Autorschaft aufgestellt, besonders für das Sockelgeschoss. Auch dieses ist kein Meisterwerk, denn der betreffende Künstler hat sich seiner Aufgabe mit einer ganz angenehm wirkenden, aber nichts weniger als originellen Pilasterordnung entledigt. Die Ecklisenen markierte er durch je zwei Pilaster, kanneliert und im unteren Theil mit Bastoncini wieder ausgefüllt. Rechts und links vom Portal je ein Pilaster und nochmals je ein einzelner zwischen diesen und den Fassadenecken. Ueber den gefälligen Capi-

[1] Archivio storico dell' arte, tomo VI. Schmarsow: nuovi studi intorno a Michelozzo II.

tellen desselben liegt ein mehrgliederiges Gebälk, das sich von den Lisenen nach der Wand verkröpft. Hübsch ist nur die Lösung um die Thür, die sich in der einfachsten Weise zwischen den flankierenden Pilastern aufthut.

Will man dieses Erdgeschoss für Michelozzo's Arbeit halten, so wird sich dagegen kaum etwas Ernstliches einwenden lassen. Es ist zu conventionell, um starkwirkende Argumente für oder wider an die Hand zu geben. Der Meister könnte ganz leicht die Zeichnung in Mussestunden geliefert haben, freilich ohne sich besonders anzustrengen. Für ausgeschlossen scheint es jedoch gelten zu können, dass er der Urheber des ersten Stockwerkes mit den gothischen Zierformen ist. Wo wir ihn solche anwenden sehen, am Giebel des Brancaccigrabes, in einzelnen Theilen des Palastes der Medici, in S. Marco, wo wir Kreuzgewölben neben Tonnen begegnen, liessen sich überall Erklärungen und Gründe beibringen. Einmal handelte es sich um einen energischen, spitzen Abschluss nach oben, (Neapel) der dazu dienen sollte, den Aufbau in die Höhe zu ziehen, ein andermal geschah es unter dem Einfluss der Tradition, wie am Palastbau, oder es waren persönliche Gründe massgebend, wie die Gewöhnung der Dominikanermönche und ihre Vorliebe für diese Formen, wozu noch Gründe der Luftzuführung wie z. B. in den Seitenschiffen der Klosterbibliothek kamen. Hier, über dieser Pilasterordnung im Erdgeschoss, unter diesen drückenden Oberstockwerken mit ihren schweren Gesimsen und dem Giebel wirkt die Gothik geradezu als Spielerei. Professor Schmarsow verweist auf die Formenverwandtschaft dieser Thürbekrönung mit den gothischen Decorationen von Orsanmichele und deutet deutlich genug auf einen Meister hin, der unter dem Einfluss der florentiner Muster stand und ein gewiss oft wiederholtes Stück hier anbrachte.

In den oberen Theilen hat eine Hand die Anordnung geleitet, die sicher einem minderen Architecten angehörte. Durch gleich starke Gesimse, die keine Erleichterung nach oben hin zeigen, wie Michelozzo sie liebte, hat er die besten Wirkungen zerschnitten, im zweiten Stockwerk wiederholt er das Erdgeschoss, für das die Möglichkeit von Michelozzo's Urheberschaft offen bleibt. Die Capitelle der Pilaster zeigen allerdings seine Art, besonders im Contur, wie er schon am Brancaccigrab zu sehen ist.

Die grossen Arbeiten für die Medici hatten seinen Ruf begründet und gerechtfertigt, dem Meister strömten in den nächsten Jahren Aufträge in Menge zu. Bei ihrer Erwähnung und Besprechung wird es nicht immer möglich sein, die historische Reihenfolge einzuhalten,

umsomehr, als eine ganze Reihe aufzuweisender Werke lediglich Taufen auf Michelozzo's Namen sind. Auch die decorativen Arbeiten treten wieder in den Vordergrund, nachdem sie seit der Kanzel zu Prato etwas zurückgedrängt worden waren.

Die Palastbauten, für die man des Architecten Urheberschaft in Betracht zog und zieht, wurden schon genannt. Ebensowenig wie sein Musterstück der Palazzo Medici, soll auch das Kloster von S. Marco der einzige Bau dieser Art von Michelozzo geblieben sein.

Als sicher gilt mit Recht seine Thätigkeit an der Kirche S. Annunziata, — deren Umbau von Piero de' Medici unternommen wurde. Es ist hier nicht der Raum vorhanden, all' diese Arbeiten, die mehr Zubauten, Erweiterungen, Renovationen sind, in's Genauere zu verfolgen. Sie sind wenig geeignet die Entwicklungsgeschichte Michelozzo's klarer zu machen, sie beweisen nur immer wieder, dass er allen Aufgaben practisch wie künstlerisch vollkommen gewachsen war. Was von ihm herrührt ist bei den grossen Veränderungen, die später vorgenommen wurden, vielfach nicht mehr zu constatieren. Speziell bei diesem Bau der Annunziata interessiert vor Allem ein Stück: Die Kapelle, die Piero stiftete. Dass er es nicht selbst arbeitete, auch im Entwurf wahrscheinlich fremde Hände zuliess, die Ausführung sogar ganz seinem Gehilfen Pagno übertrug, ist dem Werke nicht zu gute gekommen. Es ist in allen Theilen reicher, im Schmucke verschwenderischer als sonst Michelozzo's Stücke dieser Art, die bei ihm gewohnte Discretion fehlt. Ueberaus fein ist auch hier das architectonische Gleichgewicht getroffen, und man sieht mit Bewunderung auf die glänzende Bahn, die des Meisters Talent seit den Grabesbauten durchlaufen hat. Mit den Details befasst sich die «Architectur der Renaissance in Toscana und lobt mit Recht die entzückenden Einzelheiten, vor Allem auch die Capitelle der Säulen, die sehr treffend die «schönsten» genannt werden, «welche die Renaissance bis dahin bildete».

Dann wären die Arbeiten für die Medici in S. Croce zu erwähnen, die oft genug ausführlicher behandelt worden sind, um hier nur genannt werden zu dürfen. Die Kapelle ist in ihrer Einfachheit und Ruhe der bestechendste Theil dieser Bauten und sie zeigt wieder das ganz eigenthümliche Gemisch gothischer und neuer Elemente.[1] Am

[1] An dieser Stelle sei es nochmals hervorgehoben, dass nur das für den Meister Bezeichnende erwähnt, nur dem Characteristischen hier Raum gewährt werden soll; desshalb verzichten wir hier wie bei allen Kapellen-

bezeichnendsten für den Künstler sind jedoch die drei Thüren auf dem Gang zwischen dem Portal und der Kapelle. Im Erfassen der Function, in der überaus vornehmen und glücklichen Lösung ihres Uebergangs nach der Wand hin, in der Wohlabgewogenheit ihrer Bekrönungen und Stürze sind sie wirklich vorbildlich geworden für Thüren der Frührenaissance.

Auch das Noviziat wurde damals von Michelozzo gebaut, doch ist es ein ganz einfacher Nützlichkeitsbau und gehört so in die Reihe der Arbeiten, deren Nennung hier genügen muss. In Verbindung mit seinem Namen werden auch die dreischiffige Kirche der Zoccolanti bei Caffagiuola gebracht, ferner S. Girolamo bei Fiesole, die allerdings in ihrer grossen Verwandtschaft mit der Medici-Kapelle in S. Croce grossen Anlass dazu gibt, endlich noch S. Girolamo bei Volterra. Ob wirklich der Umbau von S. Felice in Florenz auf seine Rechnung kommt, ist recht sehr zweifelhaft. Mehr als Gehilfenentwurf wäre auf keinen Fall anzunehmen. Ueberhaupt ist es mehr als gefährlich, alles nur irgend Anklingende unbedenklich auf Michelozzo's Conto zu setzen. Gewiss ist es ein Zeichen dafür, dass er in der Geschichte der Architectur der Frührenaissance in weitestem Sinne zum Begriff zu werden auf dem besten Wege ist, aber das wäre am Ende nichts besseres als der alte Fehler, Alles unter Brunelleschi zu rubricieren. Die physische Möglichkeit schliesst es aus, dass er Alles das wirklich gearbeitet haben sollte.

Ein Gegenstück hat das Tabernakel in S. Annunziata in dem sogenannten Tabernacolo del Crocifisso in S. Miniato al monte; es ist überhaupt das beste decorative Stück, das aus des Meisters Hand hervorgegangen ist. Aus hellem Marmor für Piero de Medici erbaut, macht es durch dieses Material sowohl wie durch die heitere, graziöse Leichtigkeit des Ornaments den entzückendsten Eindruck. Ganz ohne plastisches Beiwerk, nur mit architectonisch-decorativen, noch dazu sehr ruhigen, einfachen Mitteln, hat der Künstler denselben erreicht, und wie es zierlich, anmuthig und doch sicher dasteht, ist es als das beste Erzeugniss des Decorateurs Michelozzo, frei von allem Suchen nach Effect, zugleich der vollste Beweis seiner Künstlerschaft. Es ist nur noch hervorzuheben, welchen Blick für die Wirkung des Materials,

---

bauten Michelozzo's näher auf sie einzugehen. Er ist da ganz abhängig, nur Nachahmer Brunelleschi's, dessen überzeugend klares Schema er einfach übernommen hat. Eine Besprechung derselben trüge zur Kenntniss der Eigenart unseres Künstlers nichts bei.

den hellen freundlichen Glanz des Marmors er hier beweist. Sein Ideal war eben die Antike in der Farblosigkeit, in der sie vor seinen Augen stand, und seine Marmorbehandlung wusste diesen fleckenlosen, weissen Schimmer in berückender Weise auszunützen. Die Frage, woher ihm die Anregung in decorativer Hinsicht kam, ob allein durch Brunelleschi oder durch Studium antiker Ornamente in Rom, wie sie die «Architectur der Renaissance in Toscana» stellt, kann vor diesem Werk gar nicht auftauchen. Die Antike «gesehen durch ein Temperament», nämlich das ruhige, nachdenkliche, dabei heitere, freudige des Michelozzo, schimmert überall durch und Anzeichen der Beeinflussung zeigen sich nirgends. Im Hochbau konnten wir Brunelleschi als Vorbild nicht betrachten, um wieviel weniger im Decorativen! Michelozzo allein ist der Vater seiner Werke, und was er aus dem Formenschatz der Zeit aufnahm, hat er gründlich umgedichtet.

Und noch eine decorative Arbeit ist zu nennen, an der Michelozzo's Hand, mindestens sein starker Einfluss zu erkennen ist: Das Tabernakel an Orsanmichele in dem die Thomasgruppe, des Verrocchio ihren Platz gefunden hat. Direct einreihen in die historische Folge des Meisters mag man es nicht, dazu ist die ganze Angelegenheit zu unsicher, selbst was das Entstehungsdatum betrifft herrschen grosse Meinungsverschiedenheiten. Während eine Geschichte von Orsanmichele[1] den Auftrag hierzu an Donatello in einen Zeitpunkt setzt, 1420—23, dessen Annahme ganz und gar unmöglich ist, vermuthet Professor Schmarsow[2] mit Recht, dass es in den Jahren um 1440 entstanden ist. Wir reproducieren seine Ansicht, wenn wir annehmen, dass von Donatello, dem es Franceschini uneingeschränkt zuschreibt, nur «der plastische Schmuck des architectonischen Rahmens» stammt. Es sind Donatello's beliebte Zuthaten, wie Masken, Figürchen in Zwickeln u. s. w., die zum Aufbau als lebendiger, malerischer Schmuck hinzutreten; vor Allem die Darstellung der Dreieinigkeit im Tondo am Giebel des Tabernakels ist ganz donatellesk.

Freilich zeigt auch die Architectur Härten, die es zweifelhaft erscheinen lassen, ob wir «Michelozzo's Weise» als «Michelozzo's Arbeit» auslegen können. Das Gebälk über den Säulen, die nebenbei bemerkt schraubenartig kanneliert sind, was sich bei Michelozzo sonst nicht

---

[1] Pietro Franceschini: L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze. Florenz 1892, pag. 38.

[2] Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Dargebracht vom Kunsthistorischen Institut Leipzig, 1897. Aufsatz: Die Statuen an Orsanmichele, pag. 38.

findet, ist sehr schwer und zu hoch, zu reich profiliert für die eher zierlichen Säulchen, auch zu prächtig für die sehr leicht behandelte Concha.[1] Echt michelozzesk und Donatello, in Erinnernng an gewisse früher erwähnte Arbeiten nicht unbedingt zuzutrauen, ist die wohlabgewogene, graziöse Art, wie der Oberbau darüber sitzt. Nur durch den Umstand, dass dieser so leicht und luftig von den überschlanken Pilastern hochgehoben wird, ist es möglich, dass das Tabernakel in die gothische Umgebung der anderen Nischen und besonders auch der beiden Fenster rechts und links mit ihren hohen Theilungssäulen sich einfügt.

Nicht unabsichtlich wurde die Erwähnung einer Statue bis hierher verschoben, und an dem Platze, der ihr historisch zukommt, gelassen, nicht im Zusammenhang mit den plastischen Werken besprochen: der Johannes vom Silberaltar der Domopera. Wir möchten ihn ganz und gar abgesondert von den übrigen Bildhauerarbeiten des Meisters hinstellen. Zwar steht dies im Widerspruch zu früheren Auffassungen, die ihm paradigmatische Bedeutung für Michelozzo's Kunst zumassen, die diese Figur zum Ausgangspunkt der Beurtheilung des Meisters machen wollten. Ist es der obigen Darstellung gelungen, den wahren Character des Bildhauers zu zeigen, so ist eine nothwendige Folge davon, dass dieser Johannes seiner Bedeutung entkleidet wird, dass man über seine Verurtheilung als eine matte, zahme Arbeit hinausgeht, und ihn als ein Selbstaufgeben, ja als eine Verirrung bezeichnet. Wollte man die ganze Verschiedenheit und die (so widersinnig dies klingen mag) die Selbständigkeit Michelozzo's gegenüber Donatello erläutern, — man brauchte nur auf dieses Werk zu verweisen. Nichts kann schlagender sein, als dieser Versuch des Bildhauers, auf den Bahnen des grossen Realisten zu schreiten, und seine gänzliche Entgleisung dabei. So grundverschieden ist seine Begabung und seine Auffassung von der Donatello's, dass der ausgehungerte, ausgedörrte Täufer in seiner frisierten Zahmheit nur lächerlich wirken kann.

Von dem Thonmodell im zweiten Hof der Annunziata ist nicht dasselbe zu sagen; es steht höher als der eben erwähnte Täufer; aber die Worte von dem Mangel an Bewegung und feinerer Belebung, von

---

[1] Dass die Verbreiterung des Sockels eine Adoptierungsarbeit für die Aufstellung der Thomasgruppe ist, muss angenommen werden, ob aber auch, wie Schmarsow meint, die Concha eine Zuthat aus dieser Zeit ist, muss zweifelhaft bleiben. Das Muschelmotiv begegnet schon in der Benefiziati-Kapelle und scheint auch hier ein Bestandtheil von Donatello's Hand herrührend zu sein.

der Glätte, gelten wieder. Nicht erfindlich scheint es, auf Grund welcher Anzeichen man zu der Benennung des plumpen und ausdruckslosen Täufers im Museo Nazionale[1] gelangt ist. Mehr als eine Taufe ist in derselben nicht zu erblicken, will man nicht alle minderen Johannesfiguren seiner Art neben die genannte stellen.

Bisher vermisst der Leser vielleicht die Erwähnung der im Februar 1446 an Michelozzo und Luca della Robbia vergebenen Domsakristeithüren. Da ich mich aber der in Heft I 1900 der Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen in dem Aufsatz «Luca della Robbia» von Bode ausgesprochenen Anschauung vollkommen anschliesse, so erübrigt sie. Sie gehört stilistisch ganz und gar Luca an; nur dürfte es nicht angehen, «das nüchterne, für die Wirkung der Reliefs sowohl wie der Köpfe in der Einrahmung derselben wenig günstige architectonische Gerüst und die Eintheilung zweifellos» als Erfindung Michelozzo's zu bezeichnen.

Dass ich die Marmorbaldachine in Impruneta nicht nenne, die mehrfach mit Michelozzo in Verbindung gebracht werden, sei damit erklärt, dass ich sie in seinen Entwicklungsgang und in das Bild, das ich mir von ihm mache nicht einzufügen vermag. Ist die Datierung 1460 richtig so wäre auch das schon ein Hinderniss für die Annahme von des Meisters Autorschaft. Uebrigens geht aus der häufigen Erwähnung seines Namens in jenem Aufsatz allein schon seine Bedeutung für das Schaffen Luca's hervor. Es ist leider hier nicht möglich auf den grossen Einfluss Michelozzo's auf Robbia weiter einzugehen.

---

[1] Archivio storico dell' arte VI, pag. 20.

## VI.

### DIE ARBEITEN DES GREISENALTERS: DIE VILLEN. — MICHELOZZO ALS UEBERBRINGER DER NEUEN FORMENWELT NACH OBERITALIEN. — BANCO MEDICEO. — CAPELLA PORTINARI IN MAILAND. — PALAZZO DE' RETTORI IN RAGUSA. — SCHLUSS.

In das fünfte Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts zumeist fallen die Villenbauten, die Michelozzo übernahm. Und hat man ihn als Baumeister eines Stadtpalastes ernst und streng gefunden, so ist es interessant, zu beobachten wie er hier mit leichten, einfachen, dem ländlich-intimen Milieu angepassten Mitteln an diese Unternehmungen geht und sich auch dieses Gebiet erobert.

Das Florenz des 14. Jahrhunderts hatte die Burgen des Landadels gebrochen und ihre Geschlechter angewiesen, sich in der Stadt anzusiedeln, ihre Paläste zu bauen, zu denen jene die burgartigen Anlagen und Formen ihrer alten Festungen draussen verwendeten. Nun, in der Zeit der beginnenden Renaissance, entsteht die rückläufige Bewegung. Das Stadthaus wird freier, offener, wohnlicher — man möchte sagen harmloser, — wie es die Zeit selbst geworden; und so sucht jeder wieder einen Platz an den Abhängen der Berge zu gewinnen, um in der schönen Jahreszeit die Stadt verlassen zu können. Mehr als eine Schilderung vom Leben und Treiben dieser sommerseligen Leute in ihren Häuschen auf den Hügeln des Arnothales ist uns erhalten, die bucolische Literatur erlebte eine neue Blüthe.

Auch die Medici liebten es, nachdem die Herrschaft in der Stadt hinlänglich gesichert war, ihren Palast in der Via larga gelegentlich mit den Villen zu vertauschen, die sie um Florenz sich erbaut hatten, um die Mussestunden dort zu verbringen.

Für Cosimo baute Michelozzo das Landhaus Careggi, seinen und seiner Nachfolger Lieblingsaufenthalt, der ein gutes Stück ihrer Geschichte mit angesehen hat. Stegmann's Schrift, ebenso wie die «Architectur der Renaissance in Toscana» widmen ihr grössere, ausführliche Beschreibungen, denen eigentlich nichts Wesentliches beizufügen ist. Die Anpassung der Raumgestaltung an die Bedürfnisse des ländlichen Lebens, die Verbindung des Nützlichen mit dem Angenehmen, in der Michelozzo überhaupt unübertrefflich war, sind hier, wie bei den anderen Villenbauten das, was in einer Entwicklungsgeschichte seiner Kunst zu erwähnen ist. Dass er auch hier auf volksthümlichem Boden stand und es verstand, das von Klima, Lebensbedingungen und Lebensart des Volkes Gegebene zu steigern und den verwöhntesten Bedürfnissen seiner Auftraggeber anzupassen, ist bisher vielleicht noch nicht genug betont worden. Dass eine Villa wie die Giovanni's hinter S. Domenico, heute Mozzi-Spence Conversations-, Lese-, Musik- und Spielzimmer enthielt, stellte gewiss hohe Ansprüche an den Takt des Erbauers, der den Anforderungen gesteigerter Cultur in der ländlichen einfachen Staffage auf dem Boden des Landhauses genügen wollte. Vasari berichtet im selben Zusammenhange: «fece ancora Cosimo de' Medici, col consiglio e disegno di Michelozzo, il palazzo di Caffagiuolo in Mugello riducendolo a guisa die fortezza co' i fossi intorno; et ordino i poderi, le strade, i giardini e le fontane con boschi attorno ragnaie e altre cose da ville molto onorate.» Das noch ganz schlossähnliche Gebäude kann in seinem heutigen Zustande nicht mehr als michelozzesk erkannt werden. Ebenso wenig die von Burkhardt[1] erwähnte mediceische Villa in Trebbio, oder die heutige Villa Michelozzi in Bellosguardo.

Die Zahl der Bauten dieser Art ist damit nicht erschöpft, die mit des Meisters Namen verknüpft sind. Doch kommt es auf Lückenlosigkeit der Aufzählung hier keineswegs an, denn die meisten Benennungen sind Zuschreibungen an einen Namen, der das, was auf Brunelleschi's Conto nicht gesetzt werden konnte oder wollte, auf sich nehmen musste. Die letzte Unternehmung, an die unser Architect in Florenz ging, war die Renovation des Signoriapalastes, die er im Jahre 1454 begann. Wie schon oben erwähnt, hat Vasari dieselbe sehr eingehend behandelt; auch sonst ist man am Palazzo Vecchio nicht vorübergegangen. So mag es entschuldigt werden, wenn wir über dieses Werk hinweg, den Bauten ausserhalb der Stadt zueilen, die er

[1] Geschichte der Renaissance, pag. 240.

noch in den nächsten Jahren auszuführen hatte, und damit dem Ende unserer Darstellung selbst. Immer wieder muss man sich darauf berufen, dass die Arbeiten hier ausführlich zu behandeln, entwickelungsgeschichtlich unergiebig wäre, wenn es auch Gelegenheit brächte, seinen feinen Geschmack in Einzelheiten kennen zu lernen. Seine Bedeutung und sein Character als Decorateur geht aus seinen berühmten Arbeiten nicht weniger deutlich hervor, und bei seinen Renovationen liegt nun einmal der grösste Theil nach der technischen Seite und damit ausserhalb des hier gesteckten Zieles. Auch sind die Spuren der Renovationen durch spätere «Bereicherungen» wieder verwischt worden.

Als die grossen Aufträge Cosimo's kamen, das unruhige Leben aufhörte, das die auswärtigen Arbeiten dem Meister verursachten und ein längerer ständiger Aufenthalt in der Vaterstadt die Folge war, da meinte er wohl die Wanderjahre hinter sich zu haben, und in dem Alter von 40 bis 50 Jahren, in dem er damals stand, ging er daran, sich einen Hausstand zu gründen. Die Mutter, die bis zu ihrem Tod in seinem Hause lebte, war gestorben, und so heirathete er, wie aus der Altersreihe seiner vier Kinder Bartolommeo, Piero, Antonio und Michele hervorgeht, etwa um das Jahr 1440/41. Der Name seiner Frau Francesca (26 Jahre alt) erscheint in seiner Denunzia vom 26. Februar 1446.

Zehn Jahre ungefähr blieb es, wie er es sich bei seiner Verheirathung wohl dachte, er arbeitete fast ausschliesslich in Florenz und im Contado. Da traten neuerdings grosse Aufträge an ihn heran und zwar solche, die ihn weit von der Heimath wegführten, im Alter von sechzig Jahren. Beruhen die Combinationen, die in Bezug auf seine Urheberschaft an diesen neuen Werken aufgestellt worden sind auf Wahrheit, was hier nochmals geprüft werden soll, so ist dieses späte Lebensalter zugleich eine der wichtigsten Perioden seiner Wirksamkeit. Es handelt sich um den Palazzo Vismara-Medici in Mailand, um die Kapelle des Petrus Martyr an St. Eustorgio daselbst und endlich um den Palazzo Rettorale zu Ragusa in Dalmatien. Ist Michelozzo wirklich der Künstler jener Bauten, respective bestimmter Theile an ihnen? Dann wächst damit seine Bedeutung weit über den Rahmen der Kunstgeschichte von Florenz und Toscana hinaus. Er muss als derjenige angesehen werden, der der Renaissance den Weg nach Ober-Italien und noch weiter hin an die Ostküsten der Adria gewiesen hat. Schon früher ist ihm die Rolle des Ueberbringers derselben nach Venedig zugewiesen worden, doch haben sich Beweise dafür nicht erbringen lassen. Wenn auch an der Erzählung von dem Aufenthalt in Venedig nichts Wahres ist, so kann das Aufkommen derselben aus

welchen Gründen immer — wie oben darzulegen versucht wurde — sie auch entsprungen ist, für symptomatisch gelten. Der Gedanke lag offenbar nicht allzu fern, dass Michelozzo weit weg von der Vaterstadt in den neuen Formen gearbeitet hätte. Für Brunelleschi ist die Anecdote, oder eine der Art nicht aufgekommen, obwohl die ältere Literatur in derlei Zuschreibungen nicht schüchtern war.

---

Zunächst also Mailand und der erwähnte Palast. Der Rahmen dieser Arbeit ist eine enge Grenze, die nach weiteren Gebieten hin, wie es das Eindringen der Renaissance in die Lombardei überhaupt ist, nicht überschritten werden darf. Nur die Fragen, die sich auf das Objekt selbst beziehen, dürfen hier berührt werden.

Wie Francesco Sforza den Cosimo de' Medici am 20. August 1455 in den Besitz eines Palastes in Mailand einsetzte, ist aus der Schenkungsurkunde bekannt.[1] Und an diese bekannte Thatsache hat Vasari vielleicht nur durch Analogieschluss nach den anderen Aufträgen der Medici an Michelozzo, jedenfalls aber entschieden mit gutem Schein der Wahrscheinlichkeit eine Notiz geknüpft «e che egli (Cosimo) per mostrare a quel duca, quanto gli fusse grato si fatto dono, non solo lo adorno di marmi e di legnami intagliati, ma lo fece maggiore con ordine di Michelozzo, che non era braccia ottantasette e mezzo, dove prima era braccia ottantaquattro solamente».[2] Aus dem Umstand, dass Vasari sich auf Filarete[3] beruft, Michelozzo's Name dort jedoch nicht genannt wird, ist noch kein Fehler des Historiographen im Hinblick auf die Sache selbst, sondern nur bezüglich seiner Quellen zu deducieren.

Die Aussage Vasari's verdient entschieden Glauben; das geht aus einer näheren Prüfung der Stelle selbst hervor. Erstens hat er offenbar eine literarische Quelle besessen, wenn er uns leider auch eine falsche angegeben hat. Denn es ist doch nicht anzunehmen, dass er wissentlich ein Buch citierte und eine Nachricht aus ihm entnommen zu haben vorgab, die in demselben nicht enthalten ist, ein Umstand, den jedermann zu controllieren vermocht hätte. Dann aber fasst man Vertrauen zu seinem Bericht, wenn man die Worte «con ordine di Michelozzo» liest. Seine vagen Behauptungen pflegt er nicht so vorsichtig zu verbrämen.

Nach den Worten Marc Antonio Michiel's[4] wäre der Palast fast

---

[1] Publiciert im Archivio storico lomb. Band 1885, pag. 582.
[2] Vasari-Milanesi Tomo II, pag. 447 ff.
[3] Oettingen, Wien 1890. Quellenschriften, neue Folge, III, pag. 679.
[4] Anonimo Morelliano, herausg. v. Frimmel. Wien 1888, pag. 48.

von Grund aus neu gebaut worden. Darüber ist heut nicht mehr zu urtheilen, da die geringen Reste keinen Schluss gestatten und auch die Fassadenskizze, die Filarete überliefert hatte, lässt einen solchen nur für diese selbst zu. Uebrigens möchte man an eine weiterreichende Demolierung des alten Palastes deshalb nicht glauben, weil dieses Vorgehen für Francesco Sforza weniger das Zeichen von Freude und Dank, als vom Gegentheil hätte sein müssen. Eine gründliche Verschönerung, die sich Cosimo viel kosten liess, scheint glaubwürdiger, weil sie geeigneter war «per mostrare a quel duca quanto gli fosse grato si fatto dono . . .»

Nimmt man also mit Vasari vorläufig an, dass Michelozzo der Autor des Entwurfs war, so muss man weiter glauben, dass dieser gleich nach der Ueberweisung 1455 oder doch sowie es sich um eine Verwerthung des Gedankens handelte, den Auftrag erhielt, nicht viel nach 1456.

Aus der Skizze Filarete's ist der allgemeine Character der Fassade des sogenannten Banco Mediceo, und selbst einzelne Details mit ziemlicher Sicherheit zu entnehmen.[1]

Ein verhältnissmässig niedriges Erdgeschoss mit Rustica, drei Portalen von zweierlei Grösse und kleinen Rundbogenfensterchen in beträchtlicher Höhe trägt ein reiches starkprofiliertes, mit einer Guirlande geschmücktes Gesimse, das dem ganzen Glied durch seine Schwere eine sichere, horizontale Tendenz mittheilt. Darüber erhebt sich der Oberstock, höher als das Erdgeschoss; zwölf ganz symmetrisch vertheilte Fenster durchbrechen das Mauerwerk, reich verziert, durch je ein Säulchen getheilt und in Decoration stark mit gothischen Elementen versetzt. In den Zwickeln, zwischen den Spitzbogen der Fenster, sind Medaillons mit Köpfen und Wappenschildern angebracht. Ein grosses, starkes Kranzgesimse schliesst das ganze Gebäude energisch ab und verstärkt das Stockwerksgesimse in seiner niederhaltenden Wirkung. Es ist also klar, dass die am Palazzo Medici in Florenz verwendeten Elemente auch hier wiederkehren und auf den ersten Blick ist die Behauptung durchaus einleuchtend, dass die beiden Bauten von demselben herrühren. Eine genauere Betrachtung ergibt jedoch auch grosse Verschiedenheiten, und es frägt sich ob deren Vorhandensein jene Behauptung noch zulässt.

Man weiss allerdings zu wenig von der Grundrissdisposition des Mailänder Palastes, kann also in diesem wichtigsten Punkt keinen

---

[1] Abbildung siehe Filarete-Oettingen und A. G. Meyer, Geschichte der Frührenaissance in Oberitalien. Berlin 1897.

rechten Vergleich mit dem florentiner Palast ziehen. Aeusserlich zeigen sich jedoch principielle ebenso wie Detailunterschiede. Zunächst muss bemerkt werden, dass der Mailänder ein ausgesprochener Fassadenbau ist, der das Gerippe durch die Fronten sehen lässt. Die genaue symmetrische Vertheilung der Fenster wie der Portale in einem klar disponierten Aufriss bildet einen Unterschied zu dem florentiner Bau. Was die Fassade selbst angeht, so zeigen sich auch hier Unterschiede. Was dem Riccardi an Festungscharacter noch geblieben war, wurde hier abgestreift, das Ganze einladender, freundlicher gestaltet. Die drei Portale verhindern das dort beobachtete Herbe und Abweisende, basteiartig Aufschiessende im Erdgeschoss, ziehen es, unterstützt von dem zierlichen Gesimse herab und mildern den Eindruck der Rustica, die in ihrer ursprünglichen Lückenlosigkeit, ehe die späteren grossen Fenster hineingeschoben wurden, dem Palast in Via larga fast ein erschreckendes Aussehen gegeben haben muss. Hier zeigten die kleinen Fenster freundlich an, dass auch hinter diesen Blöcken menschliche Wohnungen sich befanden.

Hier ist Alles in's decorative, freundlich ansprechende verwandelt, nicht imposante Flächen und einfache Abschlüsse sind gewählt, vielmehr alle Mauerpartieen unterbrochen und abwechslungsreich geschmückt, alle rahmenden, bindenden und abschliessenden Glieder tragen aufheiternden, halb antikischen, halb gothischen Schmuck.

Trotz all dieser den tief greifenden Unterschiede braucht man Gedanken an Michelozzo vor Filarete's Zeichnung nicht aufzugeben. Aus seinen oben behandelten Werken geht unzweifelhaft hervor, dass seine Kunst einen Uebergang darstellt; am Riccardipalast selbst sind gothische Elemente neben den neuen festgestellt. Es ist also nur ein Schritt für unseren Architecten, wenn er auf die lombardische Formensprache mit ihrer gothischen Tradition eingeht und seinen Typus durch sie dort heimisch macht. Professor A. G. Meyer deutet Vasari's Worte «per ordine di Michelozzo» so, dass der Meister die Pläne nach Mailand geschickt habe, wie er es mit Entwürfen zu Fenstern für St. Peter in Rom nach Kraus' Bericht that, und dass alles Uebrige folgerichtig auf mailänder, jedenfalls lombardische Meister zurück geht, vor Allem das Decorative. Eben das Anpassungsvermögen Michelozzo's, das sich überall bewährt hat, lässt für Vasari's Worte jedoch auch die Möglichkeit offen, dass auch das lombardisch-gothisierend Scheinende von ihm stammt mit einigen Ausnahmen vielleicht. Dass er den Bau nicht selbst leitete, dass heimische Architecten seine Pläne ausführten, das mögen die Worte «per ordine» bedeuten. Wenn nun noch hinzu-

gefügt werden kann, dass hier wie in Florenz ein Hof mit Gängen das Centrum der Anlage bildete, so wird die Autorschaft des Künstlers dadurch noch weiter unterstützt, wenn man nicht annehmen will, all diese Baugedanken und Elemente seien gleichzeitig wie in Toscana auch in der Poebene aufgetaucht, die Aufstellung einer Einflusshypothese also nicht nöthig. Ob, wie Professor Meyer meint, die Arkaden des Hofes schon Bestandtheile des Baues im Besitze der Sforza waren, wie er mit Recht aus den «kurzstämmigen, achteckigen Pfeilern und den gedrungenen Blattcapitellen», also bei Michelozzo ganz und gar nicht gewohnten Gliedern schliesst, ist hier ohne Belang, sofern die sinngemässe Einbeziehung in den Grundriss nach florentiner Muster geglaubt werden kann.

Nur ein Theil des Werkes, und zwar gerade der bis heut erhaltene, das im Museo archeologico aufbewahrte Portal kann mit Michelozzo nicht verknüpft werden. Mit Recht spricht Burkhardt[1] von der spielenden Pracht seiner Sculpturen, die das constructive Gerüst gleichsam überwuchert und negiert. Das rundbogige Thor wird von zwei schlanken Pilastern flankiert, die auf zierlichen korinthischen Capitellen den Architrav, einen breiten Fries mit wappenhaltenden Putten und ein weit vorspringendes Gesimse tragen. Und auf diesem Gerüst wimmelt es von decorativem Beiwerk, das sogar nach beiden Seiten und darüber hinausfluthet. Die Pilaster sind kanneliert, unter den Capitellen Wappenschilder befestigt. Der Thürrahmen ist mit Ornamenten überzogen, obendrein die Archivolten, die noch dazu die Brustreliefs des Francesco Sforza und der Bianca Maria zeigen, als Aufmerksamkeit für die Geber. Der Architrav ist ornamentiert, ebenso das Schlussgesimse mit Zahnschnitten, Schnüren, Eierstäben. Die Putten mit den Medaillons schweben frei in der Luft, doch plötzlich wird diese Raumvorstellung aufgegeben und rechts und links von ihnen halten grosse Hunde neben Bäumen Wache. Damit noch nicht genug, schlägt die Welle von Decoration auf beiden Seiten der Pilaster nach der Fassade über. Am Fuss des Portals stehen gewappnete Krieger, über ihnen Frauengestalten «vor indifferentem Hintergrund scheinbar frei in der Luft schwebend». Darüber, als krönender Abschluss Frucht- und Blumenbündel, auf denen Putten balancieren. Mit Rücksicht auf den Aufbau wohl kommt Professor Meyer zu der Ansicht, auch hierin eine Compromissarbeit Michelozzo's und lombardischer Meister zu sehen. Allerdings zeigt das

[1] Geschichte der Renaissance in Italien, pag. 190.

Gerüst an sich die von San Marco und S. Croce, von der Kanzel in Prato her bekannte Einfachheit. Und die specifisch lombardische Decoration könnte von einem Mailänder Künstler herrühren. Doch ist auch noch Antikisches dabei, wie vor Allem die beiden fliegenden Putten mit dem Kranz und Wappen, und dieser Umstand ist vielleicht geeignet, den Weg zum Meister dieses Portals zu weisen. Diese Putten wurden schon oben als eine Umdichtung eines älteren, bei Ghiberti beliebten Einzelmotives bezeichnet, eine Umdichtung, die Donatello vorgenommen hat, und man kennt sie bereits von der Grabtruhe Giovanni's de Medici, wo wir diesen wilden, ausgelassenen Buben in ganz gleicher Auffassung begegnen. Michelozzo ist dieses Stürmische fremd; er ist bei Ghiberti's weicherer Auffassung geblieben, wofür die Engel im South Kensington-Museum ein Beispiel waren. Es ist also wohl gerechtfertigt, einen Schüler Donatello's aus der paduanischen Werkstatt, die sich wenige Jahre vorher aufgelöst hatte, als Künstler des Portals anzunehmen. Architectonische Geschicklichkeit war eine Hauptbegabung dieser Leute, und man hat an einen ganz besonders talentierten hier zu denken. Das Portal ist ein interessantes Bild des Widerstreites, der speziell unter Donatello's Einfluss in diesen Leuten zwischen florentinischem und lombardisch-decorativem Stilgefühl entbrannte. Die «spielende Pracht» der Sculpturen ist noch gesteigert dadurch, dass auch von der florentiner Seite, von Donatello her, das Decorative hervorgehoben wurde.

Immerhin kann man bei der Annahme bleiben, dass Michelozzo der Entwurf zum Banco Mediceo zu danken sei. Anders liegt es bei dem zweiten Bau, der in Mailand mit ihm in Verbindung gebracht wurde, der Capella di S. Pietro Martire bei St. Eustorgio.[1] Die Thatsache, dass Michelozzo in jenen Jahren in Mailand war, dass nach einem Bericht Pigello Portinari, der Mailänder Agent der Medici das Geld zum Palastbau hergab, und dass dieser es war, der die Kapelle stiftete, hat darauf geführt, dass er auch den Bau von St. Eustorgio unserem Meister übertragen haben müsse. Dass die Kapelle ein weiteres Exemplar des lombardisch-toscanischen Mischstils ist, wurde schon längst hervorgehoben, ebenso die Verwandtschaft der Anlage mit der Pazzikapelle. Die Unterschiede, die Beltrami geltend macht, sind ge-

---

[1] Luca Beltrami: La capella di S. Pietro Martire. Archivio storico dell' arte 1892, pag. 267 ff. A. G. Meyer: Oberitalien. Frührenaissance. Berlin 1897. Alfredo Melani: The Chapel of St. Peter the Martyr, in the Cathedrale of St. Eustorgio, Milan. Architectural Review. London 1899. Märzheft, pag. 195 ff.

wiss nicht zu übersehen, ändern aber an der Thatsache nichts, dass das in der Pazzikapelle gegebene Schema hier doch unverkennbar wiederkehrt. Aus dieser Erkenntniss der Abhängigkeit von Brunelleschi lässt sich vielleicht ein zweiter Grund ableiten, der den Anlass gab auf Michelozzo zu rathen. So lange er für den Schüler Filippo's galt, war der Schluss besonders einfach durch den man ihn, den Nachahmer zum Verfertiger einer Brunelleschi-Nachahmung machte.

Allerdings muss dann zugestanden werden, dass Michelozzo sich in seinen Kapellenbauten von dem grossen Architecten abhängig zeigt. Sowohl die Hauskapelle der Medici, wie die in S. Croce zeigt Brunelleschi's Vorbild. Aber jener ist eben ganz einfach der Erfinder dieses Typus, der allgemeinste Verbreitung gefunden hat, und Michelozzo ist hier nur einer in der grossen Schar von Meistern, die ihn übernommen haben. Das Aussehen der Kapelle ist durchaus lombardisch, wenn man das constructive Gerüst vergisst, was bei dieser Ueberfülle der Decoration nicht schwer fällt. Umso schwerer ist es da an Michelozzo zu denken. Gerade das Hervorstechende bei seinen Werken, die Raumvorstellung, der sichere architectonische Abschluss nach allen Seiten, das ist hier fast ganz aufgehoben, durch eine malerische Ausschmückung, die in ihren Wirkungen gleichen Werken des Barock nicht sehr nachsteht. Ueberall wird durch Malerei der Illusion nachgeholfen, man soll Luft sehen, wo Wand ist. Und wenn man auch zugestehen muss, dass diese Ausschmückung durch Malerei zu trennen ist von dem Ganzen, wie es Michelozzo aufgebaut haben könnte, so ist es doch sehr schwer, die Erinnerung an seine florentiner Werke wiederzugewinnen.

Man bekommt gewiss hohe Achtung vor ihm, der sich in alle Situationen, in alle Aufgaben zu finden weiss, man kennt ihn als einen Künstler, der Gothik und Renaissanceformen zum schönsten Zusammenklang zu vereinigen wusste, aber es muss doch eine Grenze geben, für das, was ihm zugemuthet werden kann. Die klare Construction hat er nie geopfert, zu dem Ueberwuchern des Nebensächlichen nie die Hand geboten; auch am Banco Mediceo macht die klare Disposition den ersten Eindruck aus. Andrerseits kann man die in Prof. Meyer's «Oberitalienische Frührenaissance» offengehaltene Möglichkeit nicht zugeben, dass lombardische Meister einen Entwurf Michelozzo's empfangen und mit ihrer reichen Ornamentik, malerischen und plastischen Decoration übersponnen hätten. Es ist zwar nur eine der Hypothesen mehr, aber es scheint, nach allem Vorangegangenen, auch hier, wie am Portal des Palazzo Medici im Museo archeologico das Werk eines

Lombarden mit florentinischer Schulung vorzuliegen, der sich seine Eigenart als Oberitaliener streng bewahrt hat. Der Grundriss, wie der allgemeine Typus, den Brunelleschi aufgestellt hatte, war zu einleuchtend, als dass ihn einer nicht adoptiert hätte, der ihn kannte; im übrigen hat sich der überquellende decorative Sinn in dem Künstler nicht zurückdrängen lassen. Auch hier weisen Einzelheiten, wie vor Allem die herrlichen Engelreigen oben gewiss auf florentinische Vorbilder zurück und sind entfernte Abkömmlinge der Puttentänze Donatello's.

Es ist eine eigenthümliche Ungewissheit um die entzückenden Gestalten. Man hat sie abwechselnd ganz lombardisch oder ganz florentinisch gefunden und gelegentlich selbst mit Michelozzo in Verbindung gebracht.

Denkt man in der Kapelle des Petrus Martyr überhaupt an ihn, dann gewiss mit der verhältnissmässig grössten Berechtigung im Hinblick auf diese Engel mit ihren schlanken, biegsamen Erscheinungen, mit der heiteren Grazie ; hier können die feierlich ernsten und schlanken, elastischen Gestalten der Engel in die Erinnerung treten, die zu dem todten Brancacci herabschweben. Wie hier die Genien die Schnüre mit den kegelförmigen Gebilden von Blättern und Früchten, die schon vom Portal des Banco Mediceo her bekannt sind, in sanftem Rhythmus zwischen sich schwingen, so ziehen dort die beiden mit leiser, tastender Bewegung den Vorhang vor dem Todten zur Seite.

Wir kommen zum Ende unserer Betrachtung.

In den Jahren 1462—68 ist die Portinari-Kapelle erbaut und zu Ende geführt worden, nach dem Zeugniss des Chronisten Gaspare Bugati; um diese Zeit war Michelozzo angeblich noch in Mailand. Doch schon zwei Jahre nachdem der Bau im Gange war, verliess er die Stadt, was allein schon ein Beweis ist, dass er mit ihm nichts zu thun hat.

Im zehnten Bande des «Giornale ligustico» 1883 ist ein Document abgedruckt, aus dem hervorgeht, dass sich der Meister vom 16. Mai 1464 Unterhändlern den Herren Girolamo Giustiniani da Garibaldo und Edoardo Giustiniani da Fornetto verpflichtete, für einen Gehalt von 300 Goldstücken nach Chios zu kommen; wir erfahren nichts Näheres über den Zweck dieses Engagements. In der angeführten Nota wird die Vermuthung ausgesprochen, es habe sich um Befestigungen der Insel gegen die immer näherrückende Türkengefahr gehandelt. Sicheres ist nicht mehr zu ermitteln. Von Belang bleibt also nur die Thatsache, dass der Vertrag von Ragusa datiert ist, Michelozzo daher um diese Zeit in Dalmatien war. Zu welchem Zweck, darüber würde man gänzlich im Unklaren bleiben, würde nicht auch von andrer Seite des Ragusaner Aufenthaltes Erwähnung gethan.

Unter den kurzen Notizen des Antonio Billi finden sich auch die Worte «A Ragusa fece una roccha», die erst der Anonymus Magliabechianus und weiterhin Vasari falsch wiedergegeben haben, indem sie schrieben: «a Perugia per suo ordine, si fece una roccha.» Billi's Notiz ist durchaus glaubwürdig, ebenso wie die der beiden anderen unglaubwürdig scheint. Raugia ist Ragusa. In der grossen Gefahr, denen die Städte der dalmatinischen Küste vor Allem ausgesetzt waren, rief man die besten Ingenieure von ausserhalb, und zu diesen zählte Michelozzo. Florenz hatte ihn auch vor Lucca verwendet. — Heute freilich ist von solchen Bauten des Meisters nichts mehr zu sehen, wenn sie als blosse Nützlichkeitsbauten überhaupt als von ihm stammend, jemals besonders kenntlich waren.

Dieser vereinzelten Nachricht zu Liebe würde unsre Darstellung dem Künstler kaum bis hierher gefolgt sein; aber es gilt Stellung zu nehmen zu Combinationen, die die Forschung an diesen Aufenthalt in Ragusa geknüpft hat.

Der Gedanke lag nahe, dass der Architect, der gewiss längere Zeit an den Bollwerken zu thun hatte, daneben auch den einen oder anderen Auftrag übernommen haben könnte. Man sucht längst nach den Spuren, die vom Heimathland der Renaissance in jene entlegenen Gebiete an der Adria führen und ein erster Ueberbringer wäre gefunden, wäre ein Werk von Michelozzo's Hand nachweisbar.

So hat man Beweise seiner Thätigkeit an dem officiellen Gebäude der Stadt, am Palazzo dei Rettori zu entdecken gemeint. Der Palast war 1388 im grossen Stil begonnen, 1424 beendet, stand jedoch nur wenige Jahre unversehrt in seiner Vollendung. 1436 äscherte ihn ein Brand ein, und man übertrug den Neubau dem Onofrio di Giordano di la Cava, dem Erbauer der Ragusaner Wasserleitung und des plumpen, vierschrötigen, heute noch vorhandenen Brunnenbaues an Porta Pile. Von ihm stammt das Erdgeschoss des Palastes, einer der wenigen Theile, die einem neuerlichen Brandunglück am 8. August 1462 entgingen. Dies ist der Zeitpunkt ungefähr, da Michelozzo nach Ragusa kam, ein Jahr etwa vorher.[1] Antonio Fosco,[2] führt ein Document vom 9. Februar 1465 an, dessen betreffende Stelle lautet: «. . . . de induciando et interim non laboretur et Dominus Rector cum Minori Consilio vocent Michelotium, et quod cum informatione

---

[1] Die Daten siehe Geleich: Dello soiluppo civile die Ragusa. Ragusa 1884, pag. 62 ff.

[2] Antonio Fosco: La Cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico. Sebenico 1893.

quam ab eo habuerint debeant venire ad praesens consilium.» Weiterhin ist bekannt, dass Giorgio da Sebenico der Erbauer des neuen Palastes wurde, und Professor Schmarsow hat es nun unternommen, aus der Notiz in der Urkunde Einiges zu folgern und Michelozzo einen Antheil an dem Palast, wie er heut erhalten ist, zuzuweisen. «Al primo dunque,» sagt Geleich, «si dovette il disegno del nuovo palazzo Rettorale, al grande dalmata la costruzione dell medesimo, all' infuori del vestibolo».

Schmarsow meint dazu,[1] dass Geleich mit dieser Eintheilung «un po'troppo intenta alla glorificazione del dalmatino Matajevic,» weiter, dass er die richtigen Grenzen zwischen den beiden Künstlern sogar arg verwische. Man gestatte nochmals wörtliches Citieren: «I volti adunque del portico con le colonne» sagt Geleich «il cortile e la scala laterale che mena, a destra di chi entra nel palazzo, al mezzanino delle Imposte e quindi presso a poco la parte storicamente più interessante è l'avanzo del monumento eretto dal Onosiforo Napoletano Onofrio di Giordano di la Cava.» Dass hier ein Irrthum vorliegt, geht aus einem Vergleich mit Onofrio's Brunnenhaus an Porta Pile hervor. Die Veranlassung für Geleich lag in dem Umstande, dass sich rechts am Rande des Portikus das sogenannte «Aesculap Capitell» eingemauert findet, das auf Onofrio's Zeit 1435 zurückgeht, gerettet und wieder verwerthet wurde.[2]

Diese Neuverwendung eines Theiles, der auf eine ganz andere Stelle berechnet, sich der neuen nicht leicht einfügte, verlangte, dass man ihm durch Zusätze und Veränderungen zu Hilfe kam. Da die an den übrigen Säulen des Portikus verwendeten Architrave nicht genügten, um die Säulen mit dem Aesculap-Capitell auf gleiche Höhe mit den anderen Bogenansätzen zu bringen, schob man eine Cornice ein und diese nimmt Professor Schmarsow zum Ausgangspunkt, um zu Michelozzo als Erbauer des Portikus zu gelangen. Die Cornice ist mit einer Rosette geschmückt, «la marca particolare di un artista toscano del Quattrocento, d'un restauratore dello stile classico quale Filippo Brunelleschi o un suo seguace. E proprio il segno caratteristico de' Michelozzo, impresso sulla linea di divisione, che separa il suo lavoro dal resto dell' architettura precedente, che quantumque anteriore soltanto di pochi anni, pure nel gusto ne è tanto differente». «Betrachtet man», fährt der genannte Autor fort, «mit etwas Aufmerksamkeit den Bau, wie er sich heute präsentiert, so kann man unterschei-

[1] Archivio storico dell' arte tomo VI, facs. III, 1893.
[2] Abgebildet bei Geleich, a. a. O.

den, dass die sechs Bogen der Fassade, ein grosser Theil der Capitelle und einige Tragesteine der inneren Wand eben unter der Leitung Michelozzo's ausgeführt sind; der äussere Theil des Portikus ist also überhaupt dem florentiner Künstler zuzuschreiben und gerade er unterscheidet sich von dem im übrigen Bau befolgten System.» —

Man nimmt Michelozzo gewiss ein Stück seiner Bedeutung als Element seiner Zeit und gewiss kein geringes, wenn man ihn nicht als den Träger der toscanischen Bau- und Decorationsart nach dem entfernten Dalmatien ansieht. Aber wir möchten doch eine andre Stellung zu der Frage einnehmen, wer der Erbauer des besagten Portikus ist, als der Aufsatz im «Archivio storico dell' arte». —

Wenn man die Säulenhalle aus einiger Entfernung betrachtet, so macht sie, wie Prof. Schmarsow selbst bemerkt, einen gedrückten, schweren Eindruck. Darin möchte zunächst schon ein Moment zu erblicken sein, das nicht für Michelozzo spricht. Geht man alle ähnlichen Arbeiten durch, den Hof des Palazzo Riccardi, die Höfe in S. Marco, ja selbst den kaum als michelozzesk anzusehenden im Palazzo vecchio, dem späterer lastender Zierrath in Menge aufgehäuft ist, so wird man bei allen mehr oder weniger deutlich sehen, wie es des Architecten Bestreben war, den Eindruck der Leichtigkeit und Luftigkeit auf jede Weise zu erreichen. Einmal durch die Art selbst, wie die Bogen geschlagen sind, ein andres Mal, in S. Marco, z. B., durch zarte, feine Säulen. Alle Formen durch Grazie gleichsam vom Boden zu heben, ist seine Hauptabsicht. Das gilt in gleichem Masse von den reinen Renaissancebauten, wie von den gothisierenden. Bei letzteren liegt der Uebergang zum neuen Stil vielfach eben in diesem Paralisieren drückender Kreuzgewölbe.

Die Theorie Morelli's ist auf die Architectur gewiss nicht anwendbar; der Architect muss alle Details immer wieder durchdenken, darf nie in Schablonenhaftigkeit verfallen. Und doch darf man annehmen, dass ein Meister wenigstens im Alter zu besonderen Umarbeitungen seiner Formen nicht mehr geneigt sein wird. Grosse Gegensätzlichkeit zu den bei Michelozzo gewohnten findet sich aber in den Einzelformen des Vestibüls vor. Hier sind die Säulen dick und schwer und ruhen auf einer sehr kräftig wirkenden Basis, die mit den sonstigen an des Künstlers Bauten nichts zu thun hat. Ueberschaut man sie wieder, so findet man durchwegs die dünne, quadratische Plinthe,[1] einen sehr einfachen

[1] Die quadratischen Plinthen mit abgeschrägten Ecken im Palazzo vecchio sind wohl Zuthat von 1565.

Wulst mit starker Einziehung, die kräftig betonenden Schatten gibt, darüber noch einen schmalen Streif, elegant und leicht, von dem aus sich dann der Schaft erhebt. Das Ganze höchst einfach. Hier dagegen die runde, hohe kannelierte Plinthe, der Wulst mit flacher, breiter Einziehung und einigen Profilen, die untere Ausbauchung viel stärker als sonst bei Säulen Michelozzo's. Auch die dicken Säulenschäfte finden kein Analogon. Im Palazzo vecchio stammt ihre Stärke von der Verdickung; dass sie ursprünglich auch schlank waren, zeigt sich darin, dass die Plinthen zu klein sind und die Capitelle wie abgewürgt erscheinen.

Weiter ist an den Capitellen manches, was zu Michelozzo nicht passen will. Nachdem das Bronzecapitell von Prato aus principiellen Gründen Donatello zuzuweisen ist, würden die figurierten Capitelle des Ragusaner Vestibüls die einzigen in Michelozzo's Oeuvre bleiben. Der Meister arbeitet ausschliesslich mit rein ornamentalen Blattcapitellen und der Gegensatz zwischen beiden Arten scheint grundlegend. Es ist eine ganz und gar donatelleske Idee, diese an den Ecken Putten zeigenden Capitelle. Gerade an solcher Stelle vermeidet Michelozzo alles, was den Eindruck der Solidität und Tragfähigkeit des Steinkerns herabmindern könnte. Wo er das Karyatidenmotiv anwendet, wie am Brancaccigrabe, geschieht es sehr ernst und nichts Spielerisches tritt der constructiven Sicherheit zu nahe. Man muss nur eines dieser Capitelle herausgreifen, das in dem Aufsatz des «Archivio storico dell' arte» als «lavoro della mano stessa di Michelozzo» angesprochen wird, das mittelste, das zur Rechten des Eintretenden bleibt. Ungewöhnlich ist vor Allem für Michelozzo der kräftige Abschluss des Capitells gegen den Schaft. Des Meisters Idee war die einer vegetabilischen, organischen Zusammengehörigkeit von Schaft und Capitell, während hier letzteres aufgesetzt erscheint. Er verwendet zu guter, leichter Ueberleitung eine leise Einziehung am Halse, die wie selbstverständlich zur Ausladung der Blätter führt; nur ein schmaler Streif ist um den Hals gelegt. Hier dagegen endet der Schaft stumpf unter dem Astragal, der zwar auch nach oben breiter wird, aber doch deutlich trennt, und darüber sitzt das Capitell. Es liegt also in den beiden Beispielen der gegensätzliche Unterschied von Verbindung und Trennung. Sollte Michelozzo, als der bedeutende Architect, der er war, nicht eine ganz bestimmte, durchdachte und unverrückbare Ansicht bezüglich dieser Verhältnisse gehabt haben, und sollte er gerade als 66jähriger Greis diese Ansicht noch aufgegeben haben?

Das korbartige Capitell steigt über dem Astragal in beträchtliche Höhe an und geht von der runden in die viereckige Form über, da

ihm an vier Punkten ganz nackte Putten vorgesetzt sind. Sie stehen auf dem Astragal und zu je zweien in Beziehung gesetzt, indem sie in der Tiefenrichtung der Bogen dicke Guirlanden zwischen sich tragen. Sie ziehen die Tragschnüre über die Schultern. Die Kleinen sind geflügelt; ganz dicke runde Körperchen haben sie und sind, was bei einer Verwendung durch Michelozzo nicht der Fall wäre, nur als Decoration angebracht. Das Karyatidenmotiv, das in ihnen in ganz veränderter Gestalt doch vorhanden ist, ist vollständig zurückgedrängt. Am leichtesten müsste ja an Figuren Michelozzo's Urheberschaft zu erkennen sein; aber es gibt eben keinen michelozzesken Puttentypus, da er dieses Motiv nie gepflegt hat; die auf den Reliefs am Aragazzigrab gehen nicht auf ihn zurück, die auf dem Sturz der einen Thür in S. Marco zeigen die Hand eines Donatelloschülers.

Bemerkenswerth ist im Uebrigen noch das Gebälkstück zwischen Capitell und Bogenansatz, das sonst beim Meister nie begegnet.

Die ganze Art dieser Capitelle weist ganz entschieden auf Donatello und sein Atelier hin. Professor Schmarsow selbst constatiert die Spuren von Händen der Gehilfen aus Padua an den Kragsteinen. Und es scheint nun das natürlichste, diesen architecturbegabten, oberitalienischen Donatelloschülern überhaupt für die Verbreitung toscanischer Formen über Oberitalien und so auch nach den Küsten der Adria, Venedig eingeschlossen, eine grössere Bedeutung beizulegen.

Es waren unter ihnen ohne Zweifel nicht nur Giesser, sondern auch sehr talentierte Bildhauer und vor allem Leute, die architectonisch dachten, wie die Hintergründe der Reliefs in S. Antonio beweisen. Es erscheint fast als eine Naturnothwendigkeit, dass diese Leute nach Auflösung der Bottega 1454 nach allen Seiten auseinanderströmten, um anderweitig Arbeit zu finden, denn ihre Vaterstadt bedurfte ihrer zunächst nicht weiter. Dass sie sich aber nach Toscana wandten, um weiter zu lernen, und bei der dort vorgefundenen Menge heimischer Kräfte wieder auszogen, nach bisher von der neuen Bewegung unberührten Gebieten, ist eine weitere Nothwendigkeit.

Einer von ihnen, ein besonders Begabter, war auch in Venedig, und wie er die florentiner Weise mit dem dort Gesehenen verband, wurde er der Meister des Vestibüls am Palazzo Rettorale, das eines der schönsten Beispiele der Verschmelzung von Erinnerungen an den Dogenpalast mit Renaissanceformen ist.

Die Notiz über die Besprechungen der Ragusaner Behörde mit Michelozzo müssen wir als ein Zeichen ansehen, dass er seine Zeit in Ragusa wirklich ausser den Festungsbauten auch sonst architectonischen

Dingen widmete. Der Ansicht, dass er der Meister des Vestibüls ist, vermögen wir uns nicht anzuschliessen. Als man ihn um Rath fragte, gab er sein Gutachten ab, sonst nichts. —

Das hier erlangte Resultat der Untersuchung an den auswärtigen Arbeiten Michelozzo's in Mailand und Ragusa lässt sich also dahin zusammenfassen, dass er wohl der Ueberbringer des florentinischen Palastsstils nach Oberitalien, speziell Mailand genannt werden kann. Brunelleschi's Kapellentypus hat sich auch ohne ihn dorthin den Weg gewonnen. Nach Dalmatien, also an die adriatische Küste, sind die neuen Formen durch lombardische Meister des toscanisch-gothischen Uebergangsstiles getragen worden. —

Im Jahre 1472 starb Michelozzo, im Alter von 76 Jahren, und wurde in S. Marco am 7. October beigesetzt. Die Künstlergeneration, die seit langen Jahren schon neben ihm im Werden war, erstrebte Anderes, ging über die Ziele der ersten Renaissanceperiode hinaus und ist bekannter geworden, als unser Meister: die Geschlechter grosser Künstler, wie die Robbia, die Rossellino, Desiderio und Mino. Es würde sich lohnen, zu zeigen wie sie auf dem Wege gehen, den ihre Vorgänger, unter ihnen auch Michelozzo, ihnen gewiesen haben; man hätte zu zeigen, wie ihre Kunst nicht auf Donatello's Tradition allein fusste, welche wichtige Lehrmeister der archaistische Ghiberti und sein tüchtigster Schüler immer für sie geblieben sind; wie durch sie die weiche Grazie und Milde in die feine Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento hineingetragen wurde. Der «sorgfältige Klassiker nach dem Herzen der Humanisten», wie Professor Schmarsow den Meister treffend nennt, ist ein bedeutenderer Stein in dem ganzen Bau, als man gemeinhin annimmt.

Alle die Fragen, die noch offen stehen, können hier nicht erörtert werden, der Rahmen dieser Arbeit fasst sie nicht. Ihr Zweck ist erreicht, wenn sie zu der Frage des eben genannten Gelehrten nur ein wenig beiträgt, die er in der Festschrift des Leipziger Institutes vom Jahre 1898 ausspricht: «Wer aber kennt unter den früheren Bildnergenerationen schon Michelozzo neben Donatello als greifbare, scharf sich sondernde Persönlichkeit?»

Architectonisches Fühlen kann als Schlüssel seiner Kunst gelten. In ihm als Bildhauer verbindet es sich dann mit dem Zarten und Milden, und so tritt er neben den Riesen Donatello, ähnlich wie neben den männlichen Masaccio die linde Seele des Fiesole.

# INHALT.


Seite

I. Einleitung. — Literatur und Quellen. — Erste Lebensjahre und Lehrzeit . . . . . 1

II. Bei Ghiberti. — Die Sieneser Reliefs. — Erstes Zusammentreffen mit Donatello . . . . . 9

III. Die Jahre der Gemeinschaft mit Donatello, 1425—1433. — Das Cosciagrab. — Das Grabmal Brancacci. — Die Reste vom Denkmal des Bartolomeo Aragazzi. — Madonnenreliefs. — Die Kanzel am Dom zu Prato. — Der fragliche venetianische Aufenthalt . . . . . 19

IV. Die grossen Bauten der Medici: Palazzo Riccardi-Medici, S. Marco 68

V. Die sonstigen Werke seit der Trennung von Donatello bis zum Beginn der fünfziger Jahre: S. Agostino in Montepulciano, Santa Annunziata, S. Croce. — Tabernacolo del crocifisso in S. Miniato al Monte, Tabernakel bei Orsanmichele, Johannesstatue 79

VI. Die Arbeiten des Greisenalters: Die Villen. — Michelozzo als Ueberbringer der neuen Formenwelt nach Oberitalien. — Banco Mediceo. — Capella Portinari in Mailand. — Palazzo de' Rettori in Ragusa. — Schluss . . . . . 86

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

## DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

VON

**ADOLF HILDEBRAND.**

Zweite Auflage. 8°. / 127 S. M. 2.—

«Niemand wird das Buch ungelesen lassen, der es ernst mit der Kunst meint. Es giebt in der ganzen Kunstlitteratur nichts, was sich hier in Vergleich stellen liesse.» Allgemeine Zeitung.

«L'auteur expose avec concision et ingéniosité, une théorie psychologique du relief et de la vision «dimensionnelle» ou «stéréométrique», qui mérite d'autant plus notre attention qu'il l'a puisée dans son expérience d'artiste.» Revue philosophique.

---

## PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI.

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

VON

**Dr. C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. – Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuscripts beigegebenen geometrischen und perspectivischen Zeichnungen in autographischer Reproduction nach Copieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVIII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

«Ein seit langer Zeit von den Kunsthistorikern erhofftes und erwartetes Ereigniss ist eingetreten. Der unbekannt gebliebene Traktat des umbrischen Malers hat durch Dr. Winterberg, welcher als der einzig Berufene hierzu erschien, seine Veröffentlichung erhalten.» Deutsche Litteraturzeitung.

---

## DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

VON

**ERNST TE PEERDT.**

8°. 47 S. M. 1.—

---

## DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON

**FR. LEITSCHUH.**

8°. 368 S. M. 6.—

---

## DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

VON

**JOSEF STRZYGOWSKI.**

Mit drei Tafeln.

4°. 140 S. M. 6.—

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

Von der Serie „**Zur Kunstgeschichte des Auslandes**“ sind bis jetzt erschienen:

I. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke*. Mit elf Tafeln. ℳ 3. —

II. Heft. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architectur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff*. ℳ 4. —

III. Heft. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke*. ℳ 3. —

**Weitere Hefte unter der Presse.**

---

# DARSTELLUNG DES MENSCHEN
## IN DER ÄLTEREN GRIECHISCHEN KUNST.

VON

**JULIUS LANGE.**

Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann.

Unter Mitwirkung von C. Jörgensen herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von A. Furtwängler.

Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. M. 20.—

Die hervorragende Bedeutung des 1896 verstorbenen Julius Lange als Kunsthistoriker konnte bisher nur im engsten Kreise gewürdigt werden, da seine Schriften nur im dänischen Originale, in den Abhandlungen der kgl. dänischen Akademie der Wissenschaften vergraben, vorlagen. Die zwei wichtigsten Abhandlungen, von denen die eine 1892, die andere 1898 nach seinem Tode erschien, sind hier in deutscher Uebersetzung vereinigt. Sie legen die Entwicklung der Menschendarstellung in der griechischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende der ersten grossen Blütezeit um 400 vor Chr. dar.

«Dem Andenken des frühzeitig durch den Tod rastloser Arbeit entrissenen dänischen Forschers wird dies Buch auch in Deutschland ein Ruhmestitel sein.» Deutsche Litteraturzeitung.

---

# DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.
## EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON

**W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel.

M. 14. —

«La doctrine de W. Vœge apporte des vues ingénieuses et neuves; aussi croyons-nous qu'elle a beaucoup de chances d'être bien accueillie, et ceux-là même qui y trouveraient des difficultés devront rendre justice a ce que son système présente de bien lié et de naturel. Mais ce que nous devons signaler surtout et avec d'autant plus d'insistance c'est le caractère rigoureux de sa méthode. l'abondance et la qualité supérieur de sa documentation, une grande sûreté de coup d'œil archéologique, un esprit de comparaison très avisé et servi par une mémoire des plus fidèles, un sentiment vif et pénétrant des conditions d'existence et des premiers efforts de l'art du Moyen-Age, une singulière puissance pour en discerner dans ses divers courants leurs rapports d'analogie et de descendance, pour mettre de l'ordre dans ce chaos apparent et pour y nouer le faisceau d'une féconde synthèse.» Annales du Midi. E. Saint-Raymond.